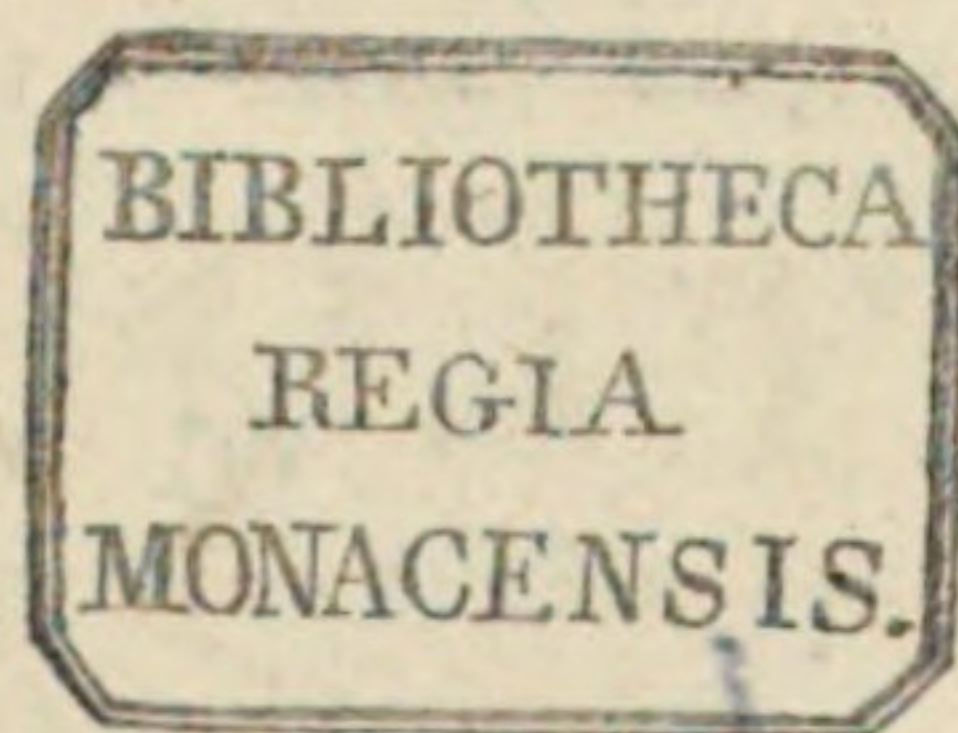


CA 5
B3

Versuch
einer kurzen und deutlichen Darstellung
der
Harmonielehre
oder Anweisung
richtige Harmoniefolgen und kleine Musik-
Sätze zu erfinden
für
Anfänger und zum Selbstunterricht
VON
JOH. GOTTLLOB WERNER.
I. Abtheilung
Cursus II des Lehrbuchs, zum Unterricht im Klavierspielen.

LEIPZIG,
im Verlag von Friedrich Hofmeister.
1819.
143. 2.



Vorerinnerung.

Man unterscheidet gewöhnlich einen *praktischen* und einen *theoretischen* Theil der Tonkunst. Die *praktische, ausübende, vortragende* Tonkunst besteht in der Fähigkeit, Musiksätze nach Noten auf einem Instrumente, oder singend, dem Gehör richtig vorzustellen. Die *Theorie, erfindende* Tonkunst, (auch *Harmonielehre, Komposition, Tonsetzkunst, Kontrapunkt, Kunst des reinen Satzes, Generalbass* u. s. f. genannt,) lehrt die Regeln, nach welchen die einzelnen Töne zu Harmonieen, und diese zu musikalischen Sätzen und Tonstücken verbunden werden können; sie beschäftigt sich mit eigener Erfindung und richtiger harmonischer Begleitung musikalischer Gedanken.

Der erste *Cursus* dieses Werks, unter dem Titel: *Klavierschule, oder Lehrbuch für den ersten Unterricht im Klavierspielen*, enthält das A b c der Musik, giebt die ersten Grundbegriffe von den Tönen, lehrt wie sie durch Tonzeichen oder Noten dargestellt werden und auf dem Klaviere hörbar zu machen sind; und was überhaupt dem praktischen Musiker zu wissen nöthig ist, um die Gedanken Anderer vorzutragen, gleichsam buchstabiren und lesen zu lernen. Wer mechanisch richtig und fertig, auch wohl gut lesen kann, ist deshalb noch nicht im Stande, seine eigenen Gedanken gut und in gehöriger Ordnung schriftlich oder mündlich vorzutragen. So giebt es gar viele praktische Musiker, die bei aller mechanischen Fertigkeit und Geschicklichkeit nicht fähig sind, nur wenige Harmonieenfolgen, ein kurzes Vorspiel, oder irgend einen kleinen Musiksatz als eigene Erfindung, regelmässig hören zu lassen.

Eigentliche Melodien und vollständige Tonstücke zu erfinden, ist vorzüglich Sache des natürlichen Talentes. Wie aber die musikalischen Gedanken zu ordnen, durch die Harmonie regelmässig zu unterstützen sind und einen bestimmten Charakter erhalten können, dies ist besonders Sache des theoretischen Unterrichts. Eine Folge einzelner, regelmässig aneinander gereiheter Töne nennt
man

man eine *Melodie*; ein Zusammenklang mehrerer passender Töne heisst ein *Akkord*, eine *Harmonie*. Jedes Musikstück ist im Grunde eine Folge von Akkorden oder Harmonieen. Wer also seine eigenen Gedanken vortragen (*präcludiren*, *fantasiren*) oder irgend einen Musiksatz selbst erfinden (*komponiren*,) oder auch nur ein Tonstück gehörig verstehen und seinem wahren Sinne gemäss, vollkommen richtig und mit Ausdruck vortragen lernen will, der muss mit den Regeln der Harmonie genau bekannt seyn.

Gegenwärtiges Werk soll und kann keine vollständige Theorie der Kompositionslehre seyn; es soll aber, wo möglich, die Grundbegriffe der Harmonielehre fasslich und einfach darstellen; die Akkorde gehörig kennen, und frei von grammatikalischen Fehlern brauchen lehren; einen richtigen Begriff von den Tonarten und ihrem Verhältniss zu einander geben; zeigen, wie mehrere Harmonieen an einander gereihet und zu einem kleinen Musikstück (*Präludium*, *Vorspiel*,) verbunden werden können; wie einer Melodie eine richtige Harmonie unterzulegen ist; wie eine einfache Melodie verändert, ausgeschmückt werden kann, u. s. f. Diese Gegenstände möglichst deutlich zu machen, und dadurch auf einen höheren, gelehrteren Unterricht vorzubereiten, ist die Absicht des Verfassers. In wiefern ihm dies gelungen sey, muss er dem Urtheile unbefangener und gründlicher Musiker überlassen. Gelehrte Untersuchungen, Sätze und Lehren aus der höheren Tonwissenschaft, kurz alles, was für den ersten theoretischen Unterricht noch unnütz oder unnöthig ist, liegt ausser dem Plane dieser Anleitung. Sie soll nichts Neues lehren, sondern nur das Bekannte bündiger und fasslicher, als es gewöhnlich geschieht, darstellen. Vielleicht trägt sie ein Scherflein bei, zur Aufklärung des für manchen jungen Forscher abschreckenden und undurchdringlichen Nimbus, in welchen unsre Harmonielehre noch immer gehüllt ist.

Hohenstein, im September 1818.

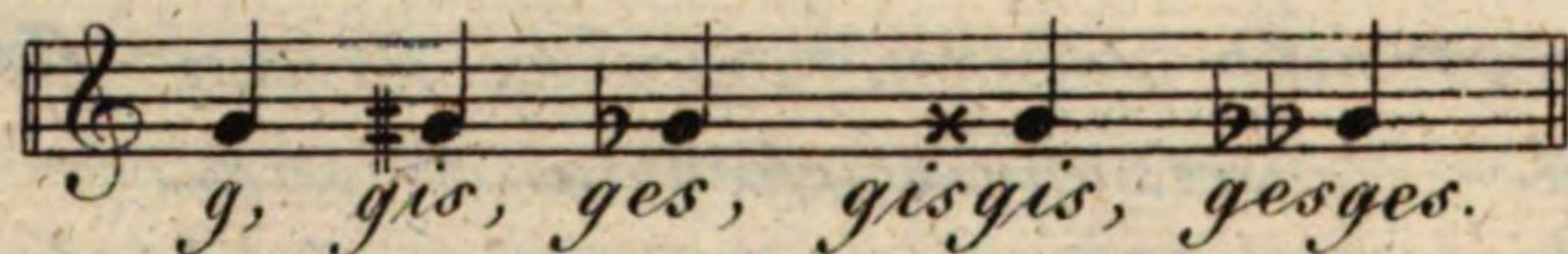
Der Verfasser:

Erster Abschnitt. Von den Intervallen.

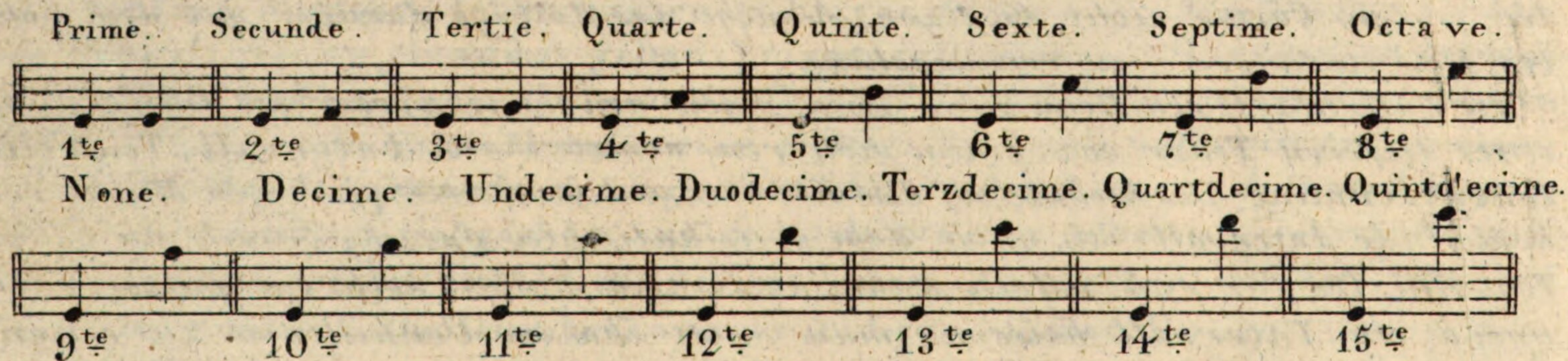
Die Kenntniss des Klavieres mit seinen verschiedenen Octaven, der Haupt- und Nebentöne, der Noten, der Versetzungszeichen und anderer zum musikalischen Abc gehörender Gegenstände, wird vorausgesetzt, und deshalb auf den ersten Cursus dieses Werks verwiesen. Die Lehre von den Intervallen ward zwar dort auch, soweit sie dem Anfänger im Klavierspielen nöthig ist, vorgetragen; da aber dieser Gegenstand zur Kenntniss der Akkorde sehr wichtig ist, und besonders gut begriffen seyn muss, diese Anleitung vielleicht auch Leser findet die den ersten Cursus nicht besitzen, so möge das Nöthige darüber mit noch näheren Erläuterungen hier vorausgehen.

Der Unterschied der Höhe eines Tones gegen den andern, oder die Entfernung eines tieferen Tones von einem höheren, nennt man Intervall, Tonweite, Tonentfernung. Das kleinste auf dem Klaviere und in unserer jetzigen Musik vorkommende Intervall ist, nach dem musikalischen Sprachgebrauch, ein halber Ton. Ein Ton für sich allein kann weder ein halber, noch ein ganzer oder irgend ein Intervall heissen, man muss ihn im Verhältniss zu einem andern Tone betrachten. Den Unterschied zwischen Höhe und Tiefe, oder was es heisst, wenn man sagt: dieser Ton klingt höher oder tiefer als jener, weiss jeder Anfänger. Jede auf dem Klaviere aufwärts oder rechts gehende Taste giebt einen Ton, der um einen halben Ton höher, als jener der vorhergehenden, ist. c und cis, d und dis, a und b, h und c sind halbe Töne in ihrem Verhältniss zu einander. Lässt man eine Taste dazwischen, so hat man, dem Klange nach, einen ganzen Ton, z. B. c—d, cis bleibt dazwischen. Die Entfernung einer Octave, $\bar{c}$ bis $\bar{c}$, g bis $\bar{g}$, beträgt auf dem Klaviere 13 Tasten, die erste und die letzte mitgerechnet. Wie bekannt, haben wir aber auf unserm Notensysteme nicht
für

für jede dieser, innerhalb einer Octave liegenden 13 Tasten einen besonderen Platz, oder eine besondere Notenstufe, sondern es können mit jeder Note 2 und mehr Tasten, mit Hülfe der Versetzungszeichen, bezeichnet werden, z.B.



Nur jeder der sieben Haupttöne, c, d, e, f, g, a, h, hat seine eigene Notenstufe. Die Intervalle werden stets nach ihrer Entfernung der Notenstufen, nicht aber nach ihrer Entfernung der Klaviertasten, gemessen, und zwar zählt man immer aufwärts, von der Linken zur Rechten. Hier folgen die Benennungen der Intervalle.



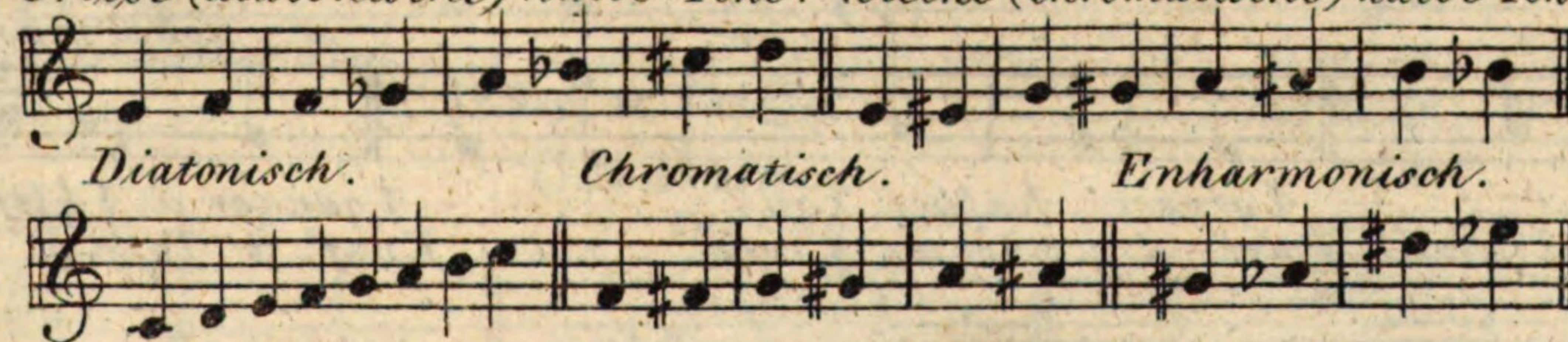
Die über die Octave gehenden Intervallzahlen, None, Decime u. s. f. werden weniger gebraucht; gewöhnlich denkt man sich den über der Octave liegenden höheren Ton um eine oder mehrere Octaven tiefer, und benennt das Intervall in der einfachen Zahl. So heisst, nach dem Sprachgebrauche, jedes d die Secunde von c, z. B. c-d̄, oder c̄-d̄; jedes c die Quinte von f u. s. f., wenn es auch die Entfernung über eine Octave und mehr beträgt. Doch sind deshalb die höheren Intervallzahlen nicht ganz entbehrlich; es kommen auch Fälle vor, wo man die Tonweite, z. B. c̄-ē, bestimmt anzeigen will, oder wo die None (selbst wenn sie höher liegt als in der nächstfolgenden Octave, wie d̄-ē) wesentlich von der Secunde zu unterscheiden ist.

Da auf jeder Notenstufe mehrere verschiedene Töne des Klavieres Raum haben, so müssen natürlich die auf dem Notensysteme sich ganz ähnlichen 1. 2. 3. Intervalle, auf dem Klaviere doch in verschiedenen grösseren oder kleineren Entfernungen vorkommen. Man betrachte folgende 3 Terzen:



Sie haben auf dem Notensysteme einerlei Maas; auf dem Klaviere aber beträgt die Entfernung der ersteren vier Tasten, der zweiten fünf, und der dritten nur drei Tasten. Daher erhält oft eine verschiedene Tonentfernung nur eine und dieselbe Intervallbenennung. Man theilt deshalb die Intervalle in kleine und grosse, verminderte und übermässige. Gewöhnlich unterscheidet man auch auf dem Notensysteme grosse und kleine, oder diatonische und chromatische halbe Töne. Bei einer grossen (diatonischen) halben Tonentfernung stehen die Noten auf zwei neben einander liegenden Stufen; bei einem kleinen (chromatischen) halben Tone aber auf einer und derselben Stufe, und sind nur durch ein Versetzungszeichen verändert. Auf dem Klavier, dem Klange nach, findet kein Unterschied statt. Eine stufenweise Fortschreitung in ganzen und grossen halben Tönen nennt man auch eine diatonische Tonfolge, und in kleinen halben Tönen eine chromatische. Wenn ein und derselbe Ton (auf dem Klaviere und dem Klange nach) auf zweierlei Weise mit Noten dargestellt wird, so nennt man das einen enharmonischen Unterschied.

Grosse (diatonische) halbe Töne. Kleine (chromatische) halbe Töne.

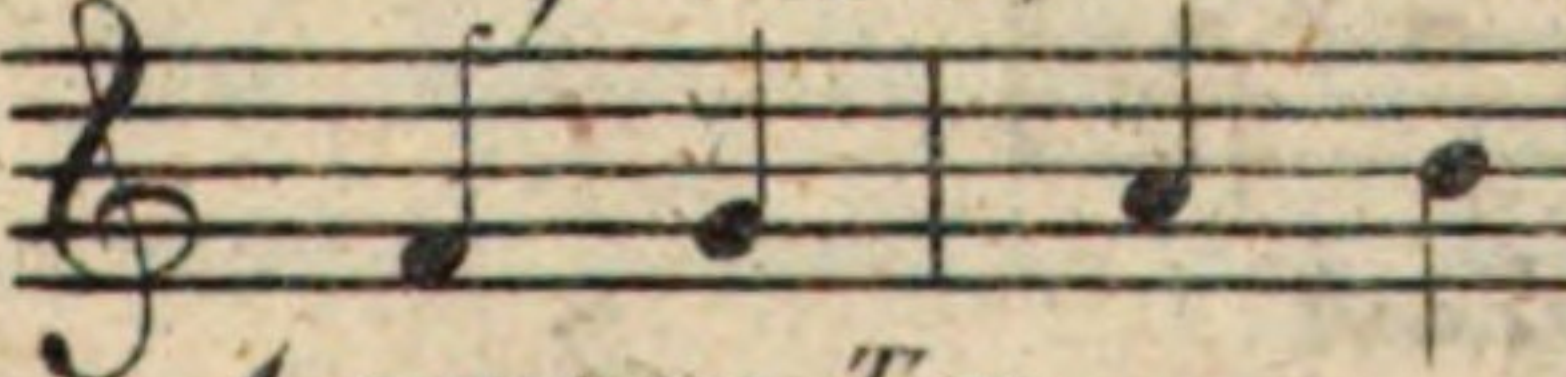
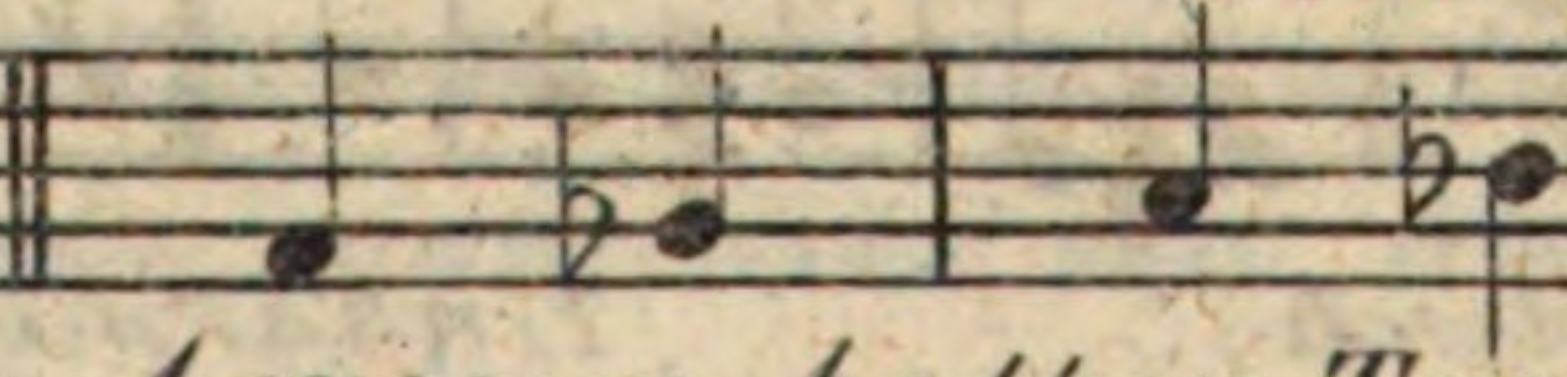
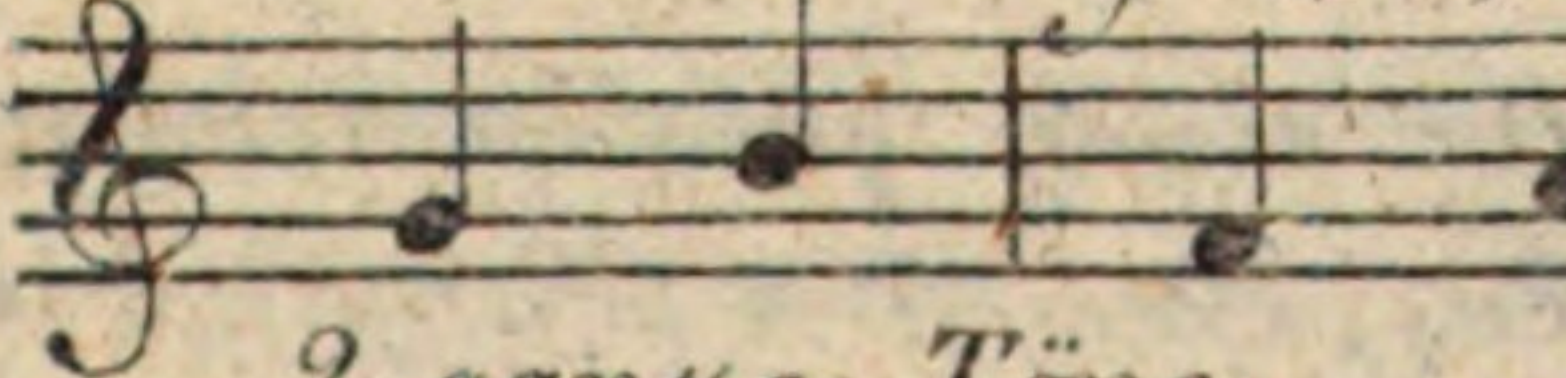
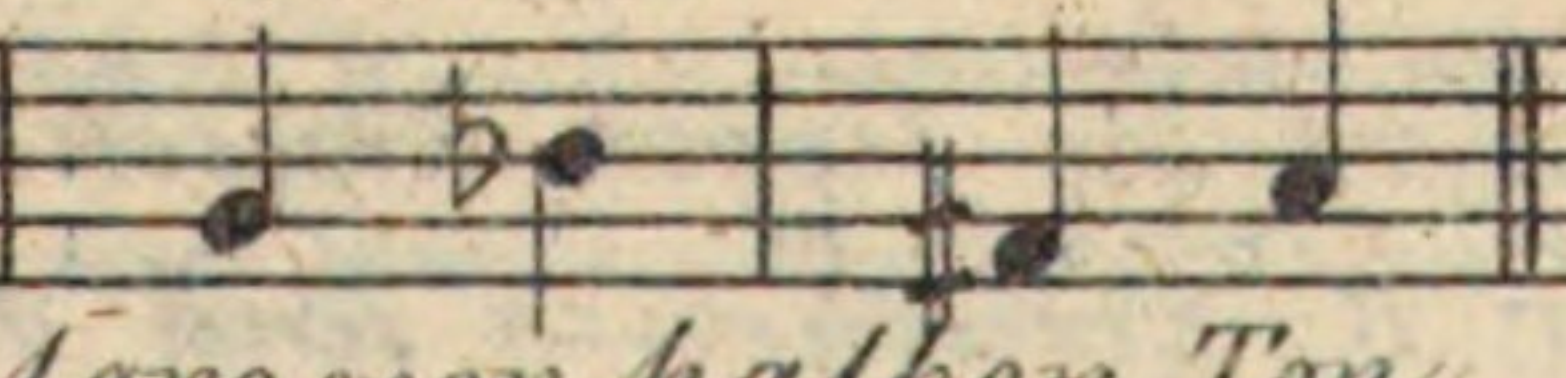


Nach unserm Notensysteme liegen zwischen einem ganzen Tone, oder einer grossen Tonstufe, zwei Nebentöne; z. B. zwischen c und d befindet sich cis und des, zwischen a und h, ais und b. Der erstere dieser Nebentöne sollte eigentlich nicht ganz so hoch klingen wie der zweite

zweite, also cis etwas tiefer als des; da aber der Unterschied für unser Gehör fast unmerklich ist, überdies auch die Tastatur unserer Klavierinstrumente um vieles grösser und unbequemer werden müsste, wenn jeder denkbare Ton (auch ciscis, asas,) eine eigene Taste haben sollte; so hat man mit Recht für solche enharmonisch verschiedene Töne nur eine Taste gebräuchlich gemacht, und eine Stimmung eingeführt, nach welcher mehrere Tasten entbehrlich und unnöthig sind.

Hier folgen die Intervalle welche gewöhnlich vorkommen oder doch vorkommen können. Bei Angabe ihrer Entfernung nach den Tasten ist die erste und letzte mitgezählt. Die Prime ist an und für sich eigentlich kein Intervall, sie kann daher weder gross noch klein seyn. Indessen kommt doch bisweilen die Benennung: verminderte oder übermässige Prime, vor; nämlich wenn von zweien auf einer Stufe stehenden Noten die eine durch $\sharp$ erhöht oder durch $\flat$ vertieft wird, so dass ein kleiner halber Ton (c, cis, oder d, des) oder ein chromatisches Intervall entsteht. Zum Unterschied solcher verminderten oder übermässigen Primen nennt man deshalb zwei Töne, die auf einerlei Notenstufe stehen, u. von ganz gleicher Tonhöhe, weder erhöht noch vertieft sind, die reine Prime, Einklang, unisonus. Von der Octave gilt das Nämliche.

Secunden.

<i>grosse,</i>  1 ganzer Ton. Entfernung: 3 Tasten.	<i>kleine,</i>  1 grosser halber Ton. Entf. die nächste Taste.	<i>übermässige.</i>  1 ganzer u. 1 kleiner halber Ton. Entf. 4 Tasten.
Terzen.		
<i>grosse,</i>  2 ganze Töne. Entfern. 5 Tasten.	<i>kleine.</i>  1 ganzer u. 1 grosser halber Ton. Entf. 4 Tasten.	<i>verminderte.</i>  2 grosse halbe Töne. Entf. 3 Tasten.

Quarten.

<i>reine,</i>	<i>verminderte,</i>	<i>übermässige.</i>
2 ganze u. 1 grosser halber Ton. Entf. 6 Tasten.	1 ganzer u. 2 grosse halbe Töne. Entf. 5 Tasten.	3 ganze Töne. Entf. 7 Tasten.

Quinten.

<i>reine,</i>	<i>verminderte,</i>	<i>übermässige.</i>
3 ganze u. 1 grosser halber Ton. Entf. 8 Tasten.	2 ganze u. 2 grosse halbe Töne. Entf. 7 Tasten.	4 ganze Töne. Entf. 9 Tasten.

Sexten.

<i>grosse</i>	<i>kleine,</i>	<i>übermässige.</i>
4 ganze u. 1 grosser halber Ton. Entf. 10 Tasten.	3 ganze u. 2 grosse halbe Töne. Entf. 9 Tasten.	5 ganze Töne. Entf. 11 Tasten.

Septimen.

<i>grosse,</i>	<i>kleine,</i>	<i>verminderte.</i>
5 ganze u. 1 grosser halber Ton. Entf. 12 Tasten.	4 ganze u. 2 grosse halbe Töne. Entf. 11 Tasten.	3 ganze u. 3 grosse halbe Töne. Entf. 10 Tasten.

Octaven.

<i>reine,</i>	<i>verminderte,</i>	<i>übermässige.</i>
5 ganze u. 2 grosse halbe Töne. Entf. 13 Tasten.	4 ganze u. 3 grosse halbe Töne. Entf. 12 Tasten.	5 ganze Töne, 2 grosse und 1 kleiner halber Ton. Entf. 14 Tasten.

Die Nonen, Decimen u. s. f. sind Wiederholungen der Secunden, Terzen u. s. w., nur dass sie eine Octave höher liegen; man wird sie daher leicht auffinden können. Doppelt verminderte oder doppelt übermässige Intervalle kommen selten vor, und werden übrigens bald zu erkennen seyn, z. B. cis - bb ist eine doppelt verminderte Septime. Die reine Quarte ist eigentlich, in Vergleichung mit den andern Intervallen, die kleine und die übermässige, nichts anders als die grosse Eben so ist die reine Quinte die grosse, die verminderte die kleine. Man hat diese abweichenden Benennungen vermuthlich deshalb eingeführt, weil die sogenannte reine Quinte in den Grundakkorden besonders wichtig ist. Wenn von der Quinte, ohne Beiwort, die Rede ist, so meint man immer die reine.

Alle Intervalle lassen sich umkehren; man kann nämlich von den beiden Tönen eines Intervalles den hohen zum tiefen machen, wenn man ihn um eine Octave tiefer setzt, und so auch umgekehrt, z. B. $\bar{g}-\bar{a}$, umgekehrt: $\bar{a}-\bar{g}$. Bei solchen Umkehrungen werden natürlich die kleinen Intervallzahlen zu grossen, (die 1 zur 8, die 2 zur 7, die 3 zur 6, die 4 zur 5,) und die grossen zu kleinen, (8 zur 1, 7 zur 2, 6 zur 3, 5 zur 4.) Diese Umkehrung gilt auch für die Beinamen; die kleine Terz wird zur grossen Sexte, die verminderte Septime zur übermässigen Secunde, u. s. f.

Gewissermassen sind die Prime, (wenn sie als wirkliches Intervall angenommen wird,) die Secunde, die Terz und die Quarte die Haupt- oder Stamm-Intervalle, weil aus ihren Umkehrungen alle die übrigen entspringen.

Da, dem Klange nach, ein und derselbe Ton, oder dieselbe Taste des Klaviers, auf verschiedene Weise mit Noten dargestellt werden kann, so ergiebt sich hieraus von selbst, dass mehrere Intervalle blos auf dem Pappiere verschieden sind. Man vergleiche:



So wird man auch bemerken, dass ein kleines Intervall nur eine Taste weniger zählt, als das grosse gleiches Namens; dass ein kleines, wenn es um noch eine Taste verkürzt wird,

dann vermindert heisst, und umgekehrt.

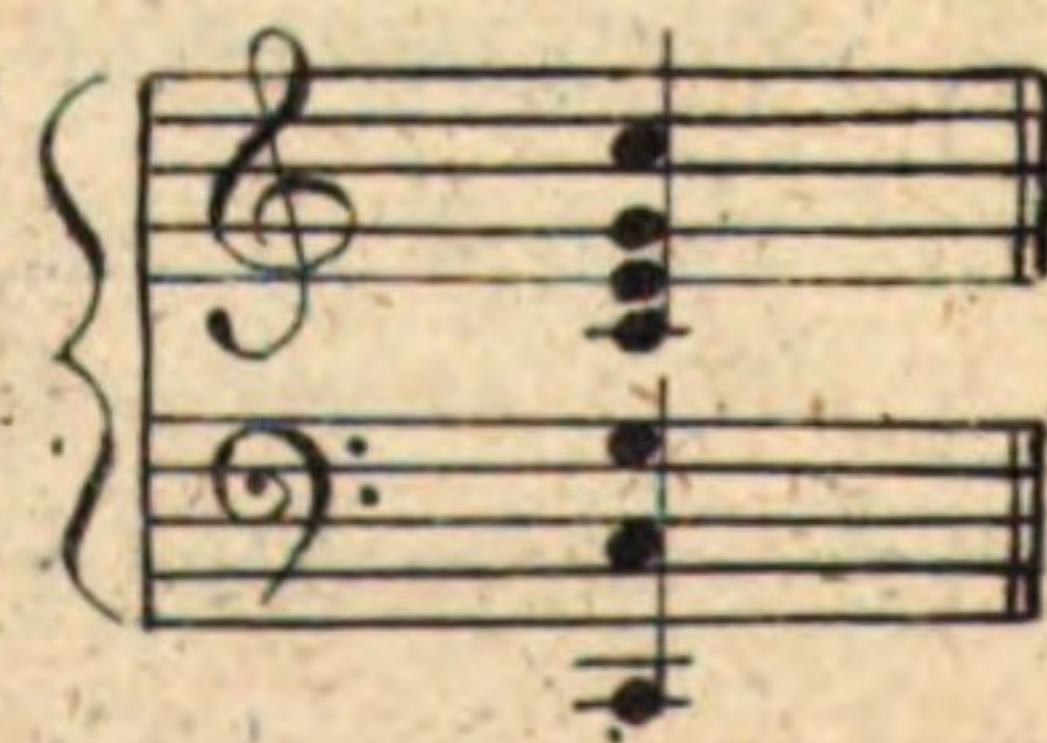
Obgleich, der Natur der Sache nach, jedes Intervall aus einem tiefen und einem höheren Tone besteht, so wird doch häufig auch ein einzelner Ton „Intervall“ genannt; man sagt z. B. die Sepime ist ein dissonirendes Intervall.

Es ist dem Anfänger höchst nöthig und für die Folge von grosser Wichtigkeit, sich mit den Intervallen, ihren Umkehrungen und was darüber bemerkt ward, genau bekannt zu machen, und sie auf den ersten Blick erkennen zu lernen. Zur Erleichterung dieses Geschäfts können, nach den gegebenen Beispielen, mehrere von jeder Gattung der Intervallen erst aufgeschrieben und dann auf dem Klaviere aufgesucht werden, so wie man umgekehrt zwei auf dem Klaviere angegebene Töne als Intervall mit Noten, wie es auf verschiedene Weise möglich ist, darzustellen sich üben kann. Selbst durch das Gehör muss man wenigstens die gewöhnlichen Intervalle zeitig unterscheiden lernen.

Zweiter Abschnitt.

Von den Grundakkorden oder Grundharmonieen.

Zu jedem einzelnen Tone lassen sich verschiedene andere, dazu passende, Töne zugleich mit angeben, z. B. dessen grosse oder kleine Terz, die reine Quinte, die kleine Septime, u. dgl.; diess lehrt uns schon das natürliche musikalische Gefühl. Wir hören oft, dass Personen, die keine Note, und nicht das Mindeste von Musik verstehen, zu einer einfachen Melodie andere dazu passende Töne als Begleitung singen. So haben auch gelehrte Musiker bei Untersuchung der Entstehung und der Natur des Klanges längst entdeckt, dass unter gewissen Umständen zu einem, auf einem Instrumente angegebenen tieferen Ton sich mehrere andere Töne zugleich, und namentlich die grosse Terz, die reine Quinte und die Octave leise mit hören lassen, und zwar in diesem Verhältniss: -----



So ist man nach und nach dahin gelangt, die einzelnen Töne gleichzeitig zusammen zu setzen, sie kunst- und regelmässig zu verbinden. Das gleichzeitige Zusammenklingen verschiedener passender Töne heisst ein Akkord, oder eine Harmonie.

Jedes Musikstück ist eine Folge von Akkorden. Es giebt zwar eine grosse Menge möglicher Akkorde, sie lassen sich aber, weil sie mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander, und mehrere wesentliche Kennzeichen mit einander gemein haben, auf wenige Hauptklassen mit ihren Unter- oder Nebenklassen zurückführen. Wir nehmen zwei Hauptklassen von Grundakkorden oder Grundharmonieen an, diese sind die Dreiklangs- und die Septimenharmonie.

A.

Die Dreiklangsharmonie.

Erster Grund- oder Stammakkord.

Mit jedem Tone kann man dessen Terz und Quinte (wie gewöhnlich stets aufwärts gezählt) verbinden, und das Zusammenklingen eines angenommenen tieferen Tones mit seiner Terz und Quinte nennt man Dreiklang, Dreiklangsharmonie, z. B.

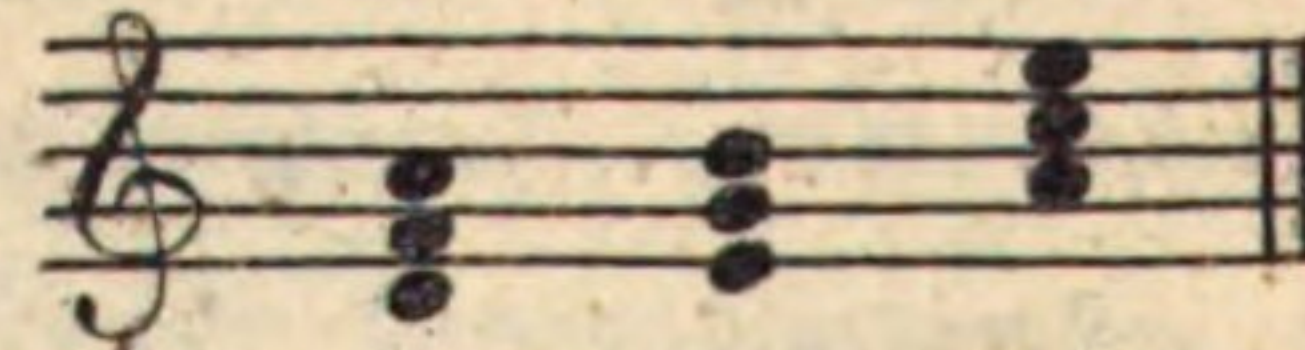


Der tiefere Ton, - gleichviel aus welcher Octave - von welchem aus man die übrigen abzählt, ist der Grundton, Grundbass, oder die Grundnote; die beiden andern können Beitöne heissen. Es giebt viererlei Dreiklangsharmonieen.

1., Der harte oder grosse Dreiklang, auch Durakkord genannt, aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte zusammengesetzt, z. B.



2., Der weiche oder kleine Dreiklang, auch Mollakkord genannt, bestehend aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte, nämlich:



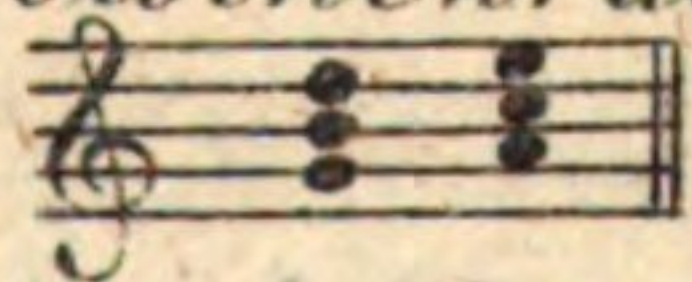
3., Der verminderte Dreiklang, aus Grundton, kleiner Terz und vermindert (kleiner) Quinte bestehend, z. B.



4. Der übermässige Dreiklang, aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte zusammengesetzt, z. B.



Wenn der Lernende die Intervalle gehörig kennt, besonders die grossen und kleinen Terzen und reinen Quinten möglichst schnell zu unterscheiden weiss, muss es ihm gar nicht schwer werden, diese Dreiklänge auf jeden Ton aufzusuchen. Zur Erleichterung des Auffindens möge noch dieses bemerkt werden: Man schlage z. B. $\bar{c}$ als Grundton an, und halte den Finger auf der Taste; übergeht man 3 Tasten aufwärts, $\bar{c}is$, $\bar{d}$, $\bar{d}is$, so hat man dann $\bar{e}$ als grosse Terz, (die fünfte Taste vom Grundton) diese besetze man mit einem andern Finger, übergehe von diesem $\bar{e}$ aus wieder die 2 Tasten, $\bar{f}$ und $\bar{f}is$, und das folgende $\bar{g}$, (die achte Taste vom Grundton) ist die reine Quinte. Diese drei Töne zusammen geben den harten C-Dreiklang, den Cdur-Akkord. Behält man diese drei Töne, und rückt den mittelsten, die grosse Terz $\bar{e}$, eine Taste abwärts auf $\bar{e}s$, so bekommt man die kleine Terz, den weichen Dreiklang, oder Cmoll-Akkord. Nimmt man diesen wieder an, und rückt den obersten Ton, die Quinte $\bar{g}$, um eine Taste zurück auf $\bar{g}es$, so entsteht der verminderte Dreiklang. Sucht man den harten Dreiklang wieder, und erhöht die reine Quinte um einen halben Ton, das $\bar{g}$ zu $\bar{g}is$, so hat man den übermässigen Dreiklang. Also $\bar{c}, \bar{e}, \bar{g}$ ist der harte, $\bar{c}, \bar{e}s, \bar{g}$ der weiche, $\bar{c}, \bar{e}s, \bar{g}es$ der verminderte, $\bar{c}, \bar{e}, \bar{g}is$ der übermässige Dreiklang auf C. So verfähre man auf allen Tönen, bis man diese Dreiklänge sicher kennt, sie gehörig zu unterscheiden und schnell aufzufinden weiss. Man muss sie auch schreiben lernen. Erst schreibe man den Grundton, trifft dieser auf eine Linie, so kommen die übrigen 2 Töne, Terz und Quinte, auf die folgenden zwei Linien, steht der Grundton in einem Zwischenraume, so treffen die übrigen 2 Töne auf die nächsten zwei Zwischenräume, z. B.



Beispiele: hart, weich, vermindert, übermässig.



Die Noten dürfen ihre Stufen nicht verändern; daraus ergibt sich von selbst, dass in dem vorstehenden dritten Dreiklange auf *g*, die verminderte Quinte durchaus des, nicht *cis* heissen muss. So kann auch die übermässige Quinte nicht anders als *dis* genannt werden, ob es schon, dem Klange nach, mit es ganz gleich ist. Man halte streng darauf, dass man auf diese Weise die Intervalle nicht verwechselt. Wird es dem Anfänger schwer, von einer Obertaste aus den Dreiklang zu finden, so nehme er solchen erst auf der zunächst darunter oder darüber liegenden Untertaste, und rücke dann jedes Intervall um einen halben Ton, z. B. *f, a, c*, – *fis, ais, cis*.

2, Veränderung der Dreiklangsharmonie.

1, Durch Versetzung oder Umkehrung der Beitöne.

Wir haben schon oben bei der Intervallenlehre bemerkt, dass die Beitöne ihre gewöhnlichen Benennungen auch dann beibehalten, wenn sie über eine und mehrere Octaven vom Grundton entfernt sind, dass also jedes *e* die Terz, jedes *g* die Quinte vom Grundton *C* ist. Man kann daher auch in jedem Dreiklange die Beitöne umkehren oder versetzen, denn es ist gleichviel, ob die Terz od. die Quinte oben liegt, z. B.



Weiss man sicher und gewiss, – diess ist unerlässlich – dieser Ton ist die Terz, dieser die Quinte des Grundtons: so wird man den Dreiklang in jeder Lage erkennen und auffinden. Man gehe nur immer vom Grundton aus.

2, Durch Verdoppelung oder Austassung der Beitöne.

Der Dreiklang ist, wie sein Name besagt, dreistimmig, aus drei verschiedenen Tönen bestehend. Häufig aber gebraucht man ihn auch vierstimmig, indem man den

Grundton verdoppelt oder dessen Octave mit erklingen lässt, z. B.



So darf es nicht befremden, wenn man auch einen der Beitöne, die Terz oder die Quinte, oder beide verdoppelt findet z. B.



Man sieht sogleich, dass diese vielstimmigen Akkorde doch nur aus drei wesentlich verschiedenen Tönen, Grundton, Terz und Quinte bestehen.

Der harte und weiche Dreiklang, (auf welche der Anfänger besonders sein Augenmerk zu richten hat, indem sie wichtiger sind, und bei weitem mehr als die übrigen zwei Arten gebraucht werden können,) kommt auch mit ausgelassener Quinte vor, z. B.



Die Terz kann in dem Dreiklange nicht füglich fehlen, weil durch sie bestimmt wird, ob er hart oder weich (dur oder moll) seyn soll, sowie die Quinte den verminderten von dem weichen Dreiklang unterscheidet. Es werden indessen bei gewissen Fällen Ausnahmen von dieser Regel gemacht.

Ein Grundton mit der grossen Terz ist in den meisten Fällen für einen harten, mit der kleinen Terz für einen weichen Dreiklang zu achten, wenn auch die Quinte fehlt. Der weiche Dreiklang ist ohne Quinte freilich dem verminderten ganz ähnlich; selbst der harte kann dann ein wirklich anderer Akkord seyn.

Man wird die näheren Unterscheidungsgründe in der Folge einsehen lernen.

Der Anfänger muss sich nun die Dreiklänge auch in diesen veränderten Lagen, auf jeden Ton, durch Aufsuchen und Schreiben vollkommen geläufig machen; keiner darf ihm fremd seyn. Er muss die Akkorde von cis oder fis so leicht und sicher angeben können als von c oder f. Von ungemeinem Vortheil ist es auch, wenn man die Akkorde, so wie die Töne überhaupt, nach dem Gehör zu unterscheiden, und selbst in Gedanken anzugeben weiss. Man lernt dieses, wenn man singend oder pfeifend zu einem Grundton die Terz und Quinte anzugeben sich übt, oder wenn ein Anderer auf dem Klaviere Terzen, Quinten und Dreiklänge anschlägt, und man, ohne auf die Tasten zu sehen, die Töne zu benennen sucht.

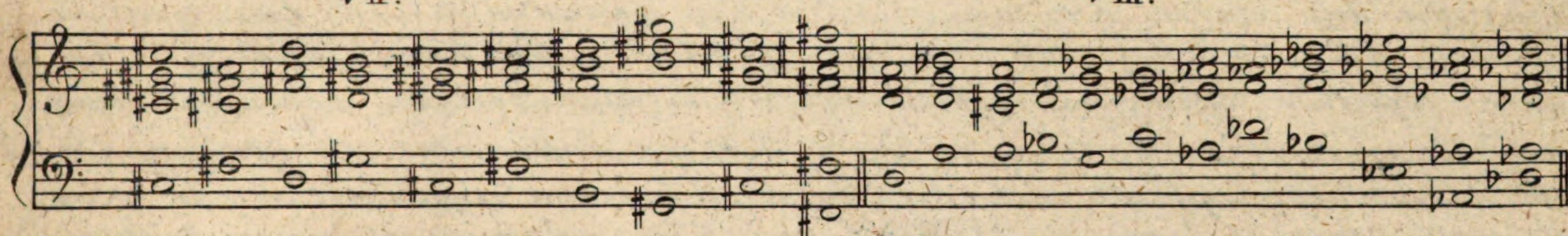
Folgende Beispiele enthalten vermischte Dreiklänge ohne weitere Bezeichnung. Der Lernende kann sie zur Uebung durchgehen, und bei jedem Rechen-schaft geben, welcher Dreiklang es ist, ob die Terz, Quinte oder Octave oben liegt, u. s. f. Sie können auch mit Beantwortung der nöthigen Fragen aufgeschrieben werden.

I. II. III. IV.

V. VI.

VII.

VIII.



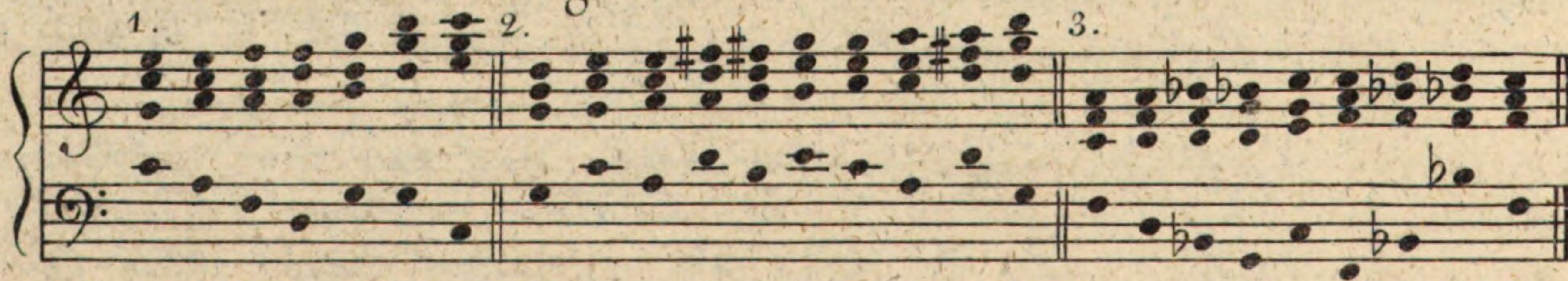
3. Durch enge und zerstreute Lage.

Die vorstehenden Beispiele enthalten meistens vierstimmige Akkorde, – Dreiklänge, bei welchen der Grundton verdoppelt, oder dessen Octave mit angegeben ist. Eine Folge von vierstimmigen Akkorden nennt man auch einen vierstimmigen Satz. Man benennt die vier Stimmen nach den beim Gesang unterschiedenen vier menschlichen Stimmen, nämlich: die oberste, als die höchste weibliche oder Knabenstimme, Sopran oder Diskant; die nächstfolgende: zweiter oder tiefer Sopran, oder auch Alt; die dritte von oben: Tenor, (hohe Männerstimme;) die unterste: Bass, (tiefe Männerstimme.) Man nennt auch wohl den Sopran (besonders bei blosser Instrumentalmusik) die Oberstimme, den Alt und Tenor: Mittelstimmen; den Bass: Unterstimme. Will man die Akkorde auf dem Klavier in richtigem Verhältniss zu den menschlichen Stimmen angeben, so darf die Tenorstimme, (deren Umfang ungefähr vom kleinen c bis zum zweigestrichenen $\bar{a}$ angenommen wird,) nicht zu weit vom Bass entfernt seyn, und die 3 obersten Stimmen dürfen nicht zu nahe an einander liegen. Man versetzt daher oft die Mittelstimmen, um dadurch den Tenor dem Basse näher zu bringen. Man vergleiche folgende Akkorde. Bei A. ist der Tenor eigentlich zu hoch; bei B. sind die Mittelstimmen versetzt.



Wenn die drei oberen Stimmen so nahe bei einander liegen, dass man sie auf dem Klaviere mit der rechten Hand spielen kann, und mit der linken den Bass allein anzugeben hat, (wie hier bei A.) so nennt man diess die enge Harmonie; im entgegengesetzten Falle aber, wo der Tenor dem Bass näher liegt, und zugleich der linken Hand mit zugetheilt ist, die weite oder getheilte, auch zerstreute Harmonie. Hier folgen noch einige Beispiele zur näheren Erläuterung. Es sind immer dieselben Akkorde, nur mit versetzten Mittelstimmen. Man wird finden, dass sie in zerstreuter Harmonie angenehmer und voller klingen, weil die Stimmen in richtigerem Verhältniss zu einander stehen. In der Folge wird man diess besser einsehen lernen. Der Anfänger hat es jetzt freilich nur mit Aufsuchung einzelner Akkorde zu thun. Es wird indessen schon eine nützliche Uebung seyn, wenn er einen aufgefundenen Dreiklang auch in der zerstreuten Harmonie anzugeben sucht, wobei (so lange jeder Akkord für sich allein zu betrachten ist) nur der Alt um eine Octave vertieft, oder mit dem Tenor verwechselt werden darf.

Enge Harmonie.

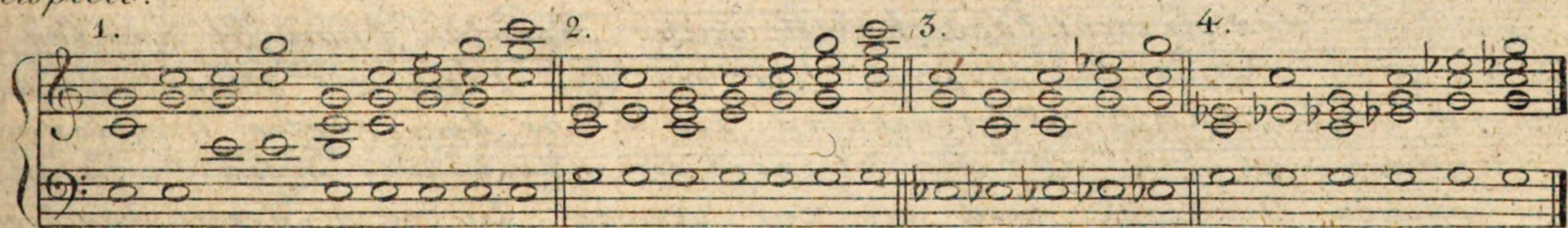


Zerstreute Harmonie.



b, Verwechselung der Dreiklangsharmonie.

Der Dreiklang leidet zweierlei Verwechselungen. Es kann nämlich, statt seines eigentlichen Grundtons, 1, die Terz, 2, die Quinte zum Basston genommen werden. Der harte Dreiklang auf c besteht z. B. aus den Tönen c, e, g. Der Grundton ist c; statt dessen kann nun die Terz e, oder die Quinte g zum tiefsten Ton oder zur Bassnote gemacht (mit dem Grundton verwechselt) werden, so dass dieser nun ein höheres Intervall, oder Beiton, wird. Es ist gleichviel, in welcher Lage man die oberen Töne nimmt; sie können auch, wie der Dreiklang selbst, verdoppelt oder versetzt werden. Man vergleiche folgende Beispiele.



Bei 1. ist die Terz, bei 2. die Quinte des harten c-Dreiklangs zum Basston gemacht. Bei 3. und 4. findet man dieselben zwei Verwechselungen des weichen c-Dreiklangs. Der Grundton bleibt dennoch c, und man muss ihn stets berücksichtigen. Bei jedem Akkorde muss man untersuchen, ob er eine Grundharmonie oder ein verwechselter Akkord ist. In einem Grundakkord ist der tiefste Ton auch wirklicher Grundton; bei einem verwechselten Akkord aber heisst der tiefste Ton der Basston, und ein anderer ist wirklicher Grundton.

Da man die Intervalle immer von der untersten Note aus abzählt, so ändern sich bei den Verwechselungen eines Akkords ihre Benennungen. In den vorstehenden Beispielen ist bei 1. die Terz des Grundtons zum Basston gemacht. Zählt man nun von diesem aus, so wird das g, welches die Quinte des Grundtons ist

ist, zur Terz von dem Basston e, das c aber wird dessen Sexte. Dieser Akkord besteht also, vom Basston aus gerechnet, aus Sexte und Terz. In dem zweiten Akkorde (bei 2.) ist die Quinte g des Grundtons c zum Basston genommen, von diesem aus gezählt wird das e (die ursprüngliche Terz des Grundtons) zur Sexte, das c aber zur Quarte; dieser Akkord besteht also aus Sexte und Quarte. Dasselbe gilt von den Beispielen 3. und 4., nur dass diese Akkorde Verwechslungen des weichen Dreiklangs sind.

So kann jeder Dreiklang, weil er ausser seinem Grundton noch aus zwei anderen Intervallen besteht, auf zweierlei Art verwechselt werden.

Erste Verwechslung.

Die Terz des Grundtons kann zum Basston gemacht werden.

Man nennt diesen verwechselten oder von dem Dreiklang abstammenden Akkord gewöhnlich den Sextenakkord. Ist er aus dem harten Dreiklange entstanden, so ist die Sexte eine kleine; (die umgekehrte grosse Terz) von dem weichen Dreiklang wird sie zur grossen. Zu jedem Sextenakkord gehört die Terz des Basstons, und zwar die kleine, wenn der Akkord von dem harten Dreiklang abstammt; die grosse aber, wenn der weiche Dreiklang verwechselt ist. In dem Sextenakkord, der aus der ersten Verwechslung des verminderten Dreiklangs entsteht, hat man eine grosse Sexte und kleine Terz. Verwechselt man auf gleiche Weise den übermässigen Dreiklang, so ist die Sexte klein, u. die Terz gross.

Zweite Verwechslung.

Die Quinte des Grundtons kann zum Basston gemacht werden.

Diesen Akkord nennt man den Sextquarten-Akkord, oder auch den Quartsexten-

Akkord, weil die zwei höheren Töne vom Basston die Sexte und Quarte sind. Ist er eine Verwechslung des harten Dreiklangs, so ist die Sexte gross, stammt er von dem weichen Dreiklang, so ist sie klein; die Quarte ist in beiden Fällen die reine. In derselben zweiten Verwechslung des verminderten Dreiklangs, bekommt man eine grosse Sexte und übermässige Quarte; bei einem von dem übermässigen Dreiklange abstammenden Sextquartenakkord ist die Sexte klein, die Quarte aber eine verminderte. Diese zwei Sextquartenakkorde kommen seltener vor.

Hier folgen noch einige Beispiele dieser zweifachen Verwechslung des Dreiklangs in verschiedenen Lagen.

harter Dreikl. Sextenakk. Sextquartenakk. weich. Dreikl. Sextenakk. Sextquartenakk.

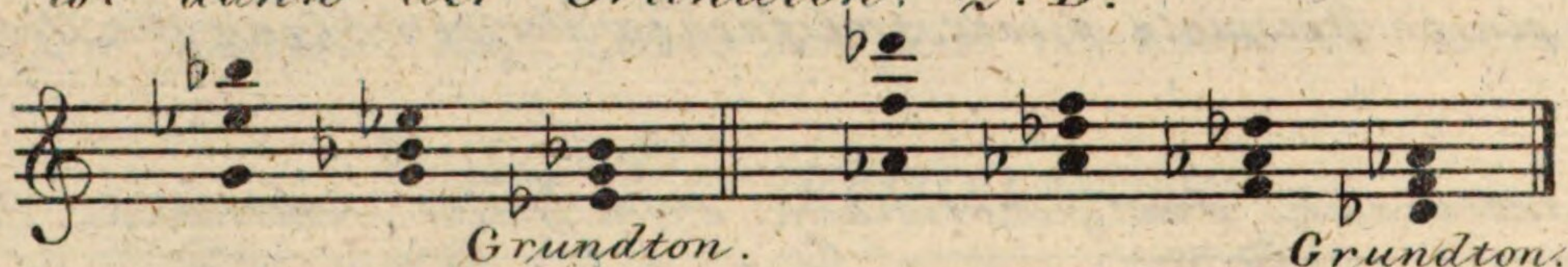
Grundton F. Grundt. F. Grundt. F. Grundt. F.

vermind. Dreikl. Sextenakk. Sextquartenakk. überm. Dreikl. Sextenakk. Sextquartenakk.

Grundton H. Grundt. H. Grundt. C. Grundt. C.

Auf gleiche Weise mag der Lernende alle übrige Dreiklänge verwechseln. Zur nöthigen Uebung sind sie sowohl auf dem Klaviere aufzusuchen, als aufzuschreiben. Zur leichteren Erkennung dieser verwechselten Akkorde können folgende Hülfsmittel dienen. Bei dem Sextenakkord ist die Sexte (wenn sie

sie an die Stelle des Basstons, und dieser an die ihrige gesetzt wird) der eigentliche Grundton; bei dem Sextquartenakkord wird es, durch gleiches Verfahren, die Quarte. Oder, bei dem Sextenakkord liegt der Grundton um eine Terz, bei dem Sextquartenakkord um eine Quinte tiefer als der Basston. Oder man versetze und wende diese verwechselten Akkorde so lange, bis die drei Töne, aus welchen die Harmonie besteht, (Verdoppelungen werden weggelassen) zwei übereinanderliegende Terzen bilden. Der unterste Ton ist dann der Grundton. z. B.

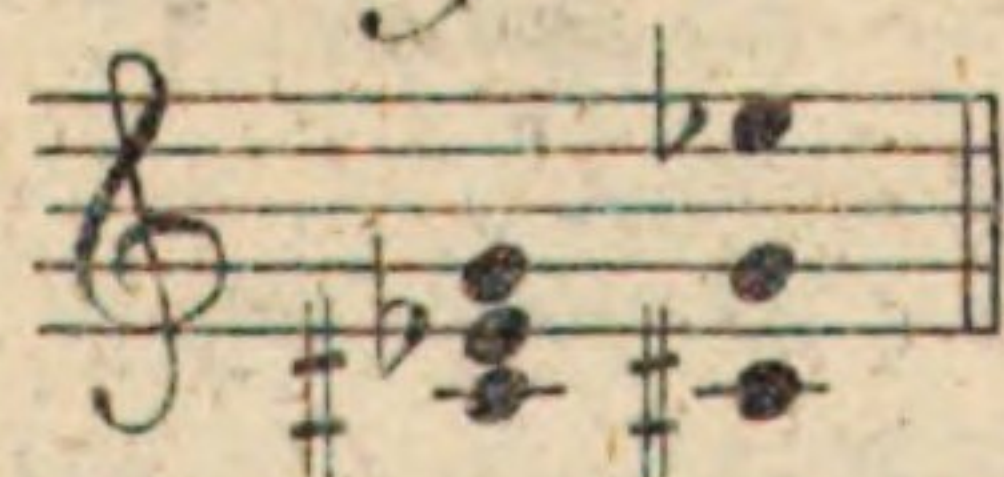


Sehr häufig findet man auch einen Sextenakkord mit grosser Terz und übermässiger Sexte, welcher deshalb auch der übermässige Sextenakkord heisst. Man erhöhe in dem aus der ersten Verwechslung des weichen Dreiklangs entstehenden Sextenakkorde die Sexte noch um einen halben Ton, so wird er ein übermässiger. z. B.



Will man diesen Sextenakkord als Verwechslung eines Dreiklangs betrachten, so wäre sein Stammakkord ein doppelt vermindelter Dreiklang, zu dessen Grundnote die verminderte Terz und die falsche oder verminderte Quinte käme, z. B.

Dreiklang. Erste Verwechslung. Zweite Verwechslung.



Dieser Dreiklang wird aber, so wie seine 2^{te} Verwechslung, selten gebraucht. Wir wollen einstweilen nur den übermässigen Sextenakkord.

nach dieser seiner gewöhnlichen Benennung merken. Das Nähere über seine eigentliche Abstammung wird weiter unten bemerkt werden. Es war nöthig, ihn hier als Sextenakkord mit anzuführen, damit es dem Anfänger nicht befremdet, wenn er ihn öfters findet.

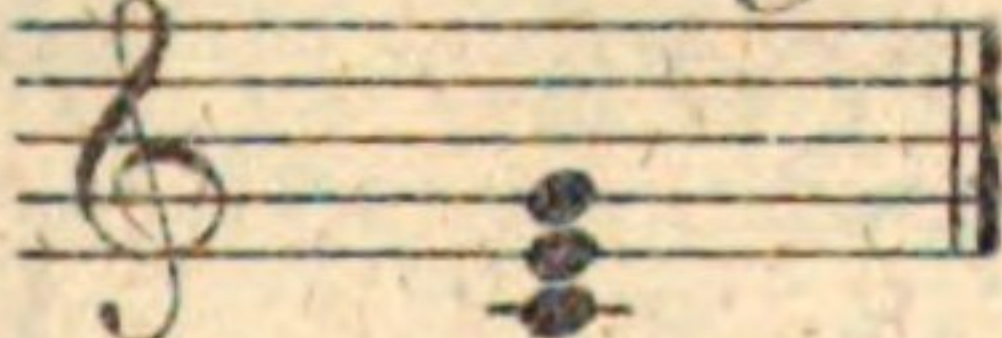
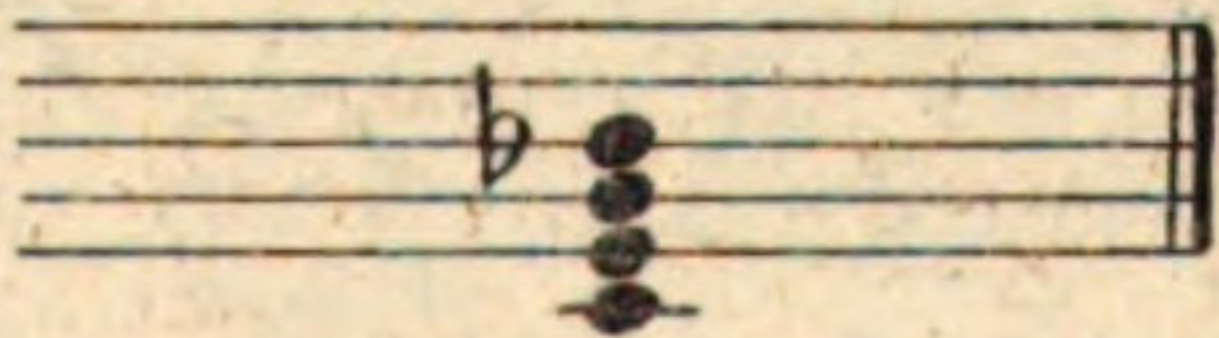
B.

Die Septimenharmonie.

Zweiter Grund- oder Stammakkord.

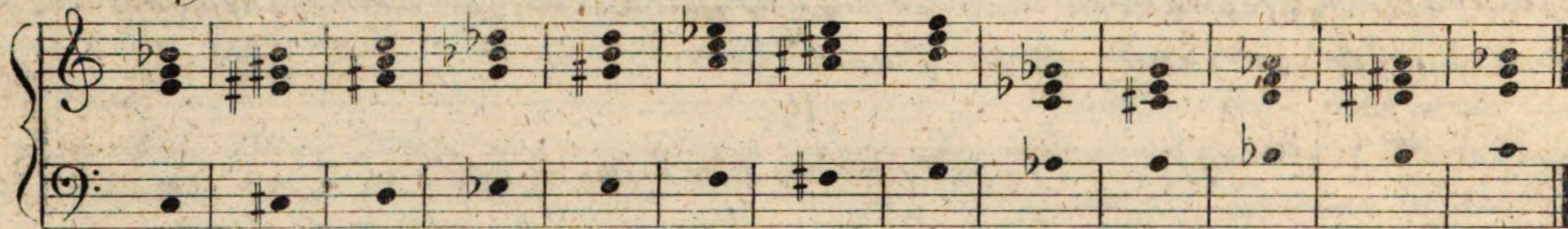
Die zweite Grund- oder Stammharmonie ist der Septimenakkord. Er besteht aus Grundton, Terz, Quinte und Septime, hat also ausser dem Grundton drei Beutöne, oder ist vierstimmig. So wie es verschiedene Dreiklänge giebt, so hat man auch mehrerlei Septimenakkorde. Der wichtigste, auch der wesentliche oder Hauptseptimenakkord genannt, enthält seines Grundtons grosse Terz, reine Quinte und kleine Septime; oder er ist ein harter Dreiklang nebst der kleinen Septime.

Kennt man den Dreiklang hinlänglich, so ist das Auffinden dieses Hauptseptimenakkords sehr leicht. Man nehme den harten Dreiklang in seiner natürlichen Lage, nämlich zunächst über dem Grundton die Terz, dann die Quinte, und von der Quinte dann wieder die kleine Terz, welche die kleine Septime des Grundtons ist, z. B. g, h, d, f. Oder man verdoppele den Grundton im Dreiklange durch seine Octave, und vertiefe diese um einen ganzen Ton. z. B.

Dreiklang.	Verdoppelung.	Septimenakkord.
		

Man suche nun diesen Hauptseptimenakkord auf allen Tönen, und mache sich durch Schreiben und Spielen gnügend damit bekannt. Ob der Grundton

Grundton eine oder etliche Octaven tiefer liegt, ist gleichviel. Zum Ueberfluss folgen mehrere Beispiele.



Die Veränderungen, deren der Dreiklang fähig war, finden auch bei dem wesentlichen oder Hauptseptimenakkorde statt.

a, Veränderung der Hauptseptimenharmonie.

1., Durch Versetzung oder Umkehrung der Beitöne.

Wie beim Dreiklange, so ist es auch hier gleichviel, welcher von den zur Harmonie gehörenden Tönen oben oder unten, am nächsten oder entferntesten vom Grundtone liegt. Der Akkord bleibt in jeder Lage derselbe.

z. B.

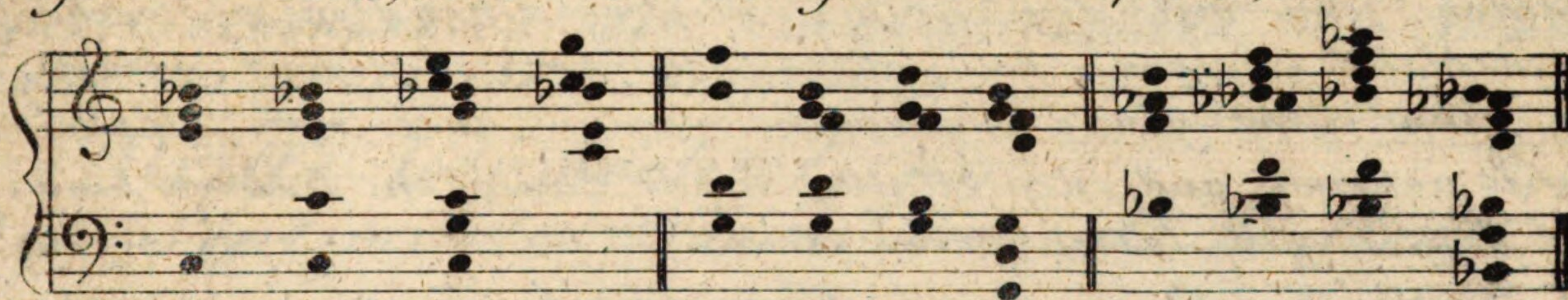


Der Lernende mag sich diese Beispiele möglichst vervielfältigen.

2., Durch Verdoppelung oder Auslassung der Beitöne.

Eben so finden auch bei der Septimenharmonie Verdoppelungen statt. Aus Gründen, die sich erst später angeben lassen, sind indessen die

Verdoppelungen der Terz, und noch weniger der Septime, nicht immer zulässig.



Da in den Musikstücken nicht immer die Akkorde vollständig an-
gegeben werden, so findet man auch die Septimenharmonie mit aus-
gelassener Quinte oder Terz, z. B.



Nach welchen Regeln das Verdoppeln oder Auslassen der Intervalle geschehen kann, lässt sich noch nicht bestimmt angeben; es wird um deswillen hier angedeutet, damit der Anblick solcher Akkorde nicht irrig mache.

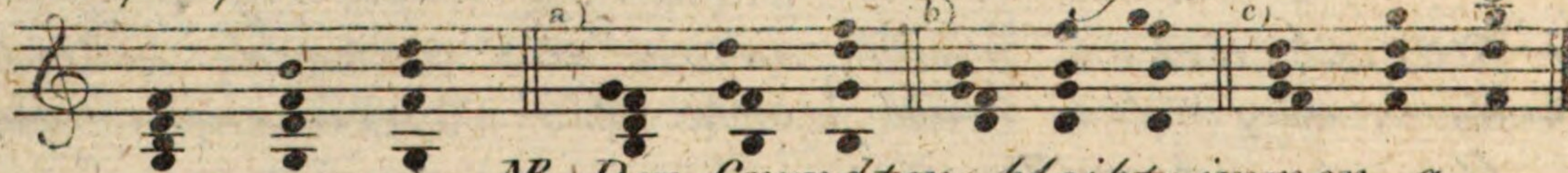
b., Verwechselung der Hauptseptimenharmonie.

Auch hier gilt dasselbe, was vom Dreiklange bemerkt worden ist. Jeder zu einer Septimenharmonie gehörende Ton kann an der Stelle des Grundtons, zum Basston gemacht werden.

Da der Septimenakkord aus einem Intervalle mehr besteht, als der Dreiklang, nämlich aus dem Grundton und drei Beitönen, so ist er auch drei solcher Verwechselungen (wie sie bei dem Dreiklange nur auf zweierlei Weise möglich sind) fähig. Man kann folglich in dem Septimenakkorde 1, die Terz, 2, die Quinte und 3, die Septime zum Bass-
ton

ton machen, und mit dem ursprünglichen Grundton verwechseln. Der Grundton bleibt übrigens bei solchen Verwechselungen immer derselbe, und es kann nicht genug empfohlen werden, dass man allzeit auf ihn Rücksicht nehmen, und den Unterschied zwischen Basston und Grundton nie aus den Augen lassen muss. z. B.

Hauptseptimenakkord. Verwechselungen.



NB. Der Grundton bleibt immer g.

Erste Verwechselung.

Die Terz des Grundtons als Basston.

Die erste Verwechselung der Septimenharmonie wird der Quintsextenakkord, oder Sextquintenakkord genannt. Man vergleiche vorstehende Beispiele bei a) Das h, als Terz des Grundtons, ist zum Basston gemacht; nun von diesem aus gerechnet, wird das d zur Terz, (bei dem Grundakkorde war es die Quinte) das f, die Septime des Grundtons, wird die verminderte Quinte von der Bassnote, und das g, (ursprünglich der Grundton,) verwandelt sich zur Sexte. Die Bestandtheile dieses verwechselten Akkords sind also: Sexte, Quinte und Terz. So wie dem, aus der ersten Verwechselung des Dreiklangs entstehenden, Sextenakkorde die Terz wesentlich zugehört, so gehört sie auch dem Quintsextenakkord, ob sie schon in der gewöhnlichen Benennung dieser Akkorde nicht mit angeführt wird.

Zweite Verwechselung.

Die Quinte des Grundtons als Basston.

Dieser Akkord besteht aus Terz, Quarte und Sexte, und heisst des-

halb Terzquartsextenakkord, oder Terzquartenakkord. Man vergleiche die Intervalle des vorstehenden Beispiels b.)

Dritte Verwechslung. Die Septime des Grundtons als Basston.

Hier erscheinen, nach ähnlicher Abzählung von der Bassnote aus, die Intervalle: Secunde, Quarte und Sexte. Der Akkord führt auch den Namen Sekundquartsextenakkord, auch wohl blos Sekundenakkord. Man betrachte oben das Beispiel bei c.)

Demnach hat man von der zweiten Grundharmonie, dem Septimenakkord, drei Verwechslungen zu merken.

Uebrigens gilt hier alles das, was bei den Verwechslungen des Dreiklangs bemerkt ward, und mit sorgfältiger Anwendung zu wiederholen, nicht unterlassen werden darf. Man betrachte diese, aus der Hauptseptimenharmonie abstammenden Akkorde auf ähnliche Weise; bemerke, wie die Intervalle sich verändern, und doch, von dem Grundtone aus gerechnet, dieselben bleiben, u. s. f. Auch scheue man die Mühe nicht, sich diese Akkorde in allen Lagen aufzusuchen, sie zu spielen, aufzuschreiben und sich von jedem vollkommen Rechenschaft zu geben. Der Septimenakkord kann, wie der Dreiklang, durch Versetzung seiner Bestandtheile so gestellt werden, dass die Intervalle übereinanderstehende Terzen bilden, deren unterster Ton allezeit der Grundton ist, welchen man durch dieses Mittel unfehlbar finden kann, wie folgendes Beispiel zeigt:

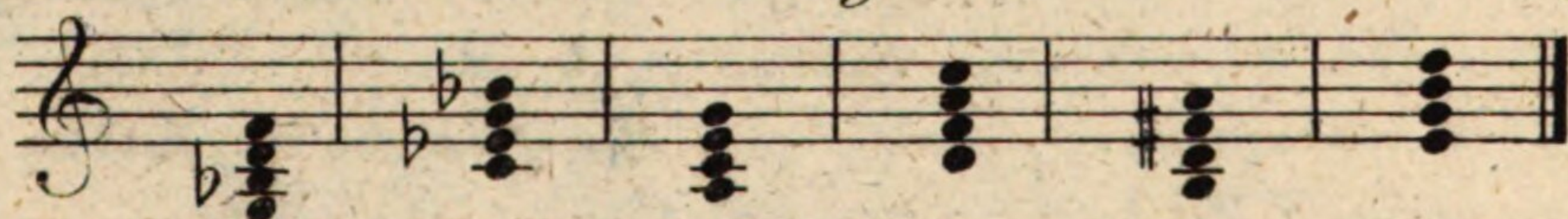
Der erste Akkord ist hier so lange versetzt, bis er in Terzenform erscheint, wo sich dann findet, dass er die dritte Verwechslung des Hauptseptimenakkords auf b ist.



c., Nebenseptimenharmonieen.

Der Hauptseptimenakkord mit seinen Verwechslungen, kann noch auf mancherlei Weise, durch Erhöhung oder Vertiefung seiner Beutöne, verändert werden. Die dadurch entstehenden Akkorde heissen Nebenseptimenakkorde. Es sind hauptsächlich folgende:

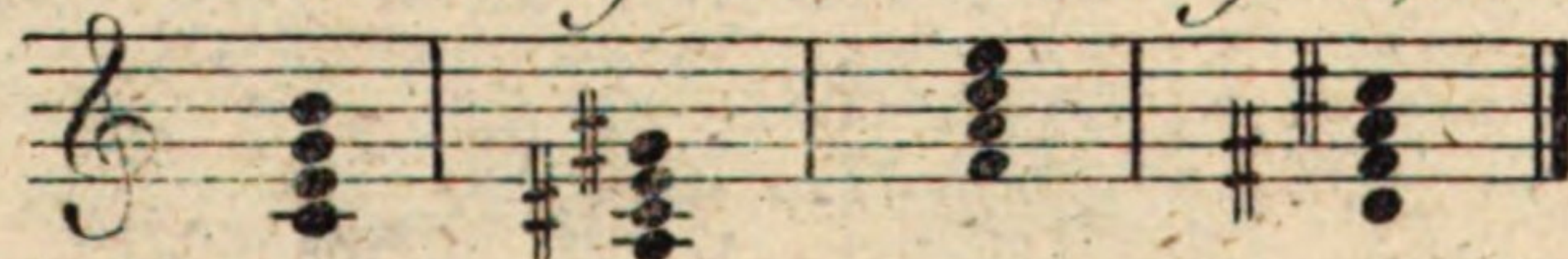
1. Ein Septimenakkord, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime; (die Terz des Hauptseptimenakkords um einen halben Ton vertieft, oder ein weicher Dreiklang mit kleiner Septime.) z. B.



2. Ein Septimenakkord mit des Grundtons kleiner Terz, vermindelter Quinte und kleiner Septime; (ein vermindelter Dreiklang mit kleiner Septime.) z. B.



3. Ein Septimenakkord mit Grundton, grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime; (der harte Dreiklang mit der grossen Septime.) z. B.



4. Der verminderte Septimenakkord. Man findet ihn sehr leicht, indem man nur den Grundton eines Hauptseptimenakkords um einen kleinen halben Ton erhöhen darf. Die Septime wird dadurch um einen halben Ton kleiner als klein, oder vermindert. - Man vergleiche folgende Beispiele. Bei 1. findet man den Hauptseptimenakkord; bei 2. wird er, durch Erhöhung des Grundtons, zum verminderten Septimenakkord.



Dieser verminderte Septimenakkord wird sehr häufig gebraucht. Es wird seiner, weil er noch einer näheren Erklärung bedarf, bald nochmals gedacht werden.

Es ist auf diese Nebenseptimenharmonieen alles das anzuwenden, was vom Hauptseptimenakkord gesagt worden ist; kennt man daher diesen, so kennt man auch jene, sie leiden dieselben Umkehrungen und Verwechslungen. Man wird an diesen Nebenseptimenakkorden bemerken, dass sie, so für sich allein ohne Zusammenhang angeschlagen, dem Gehör minder angenehm klingen, als der Hauptseptimenakkord. Noch mehr ist dieses der Fall bei manchen ihrer Verwechslungen. So hat der unter N^o 3. angeführte Nebenseptimenakkord schon unverwechselt eine ziemliche Härte. Man lasse sich dieses nicht irren. Durch besondere Behandlung und Verbindung mit anderen Harmonieenfolgen verlieren solche Akkorde alles Widerige und Unangenehme, und geben der Musik einen grösseren Reitz, wie sich in der Folge zeigen wird. Jetzt betrachten wir alle Akkorde ohne Rücksicht auf ihre Verbindung unter einander. Ehe man sie brauchen und verbinden will, muss man sie gründlich kennen und unterscheiden lernen.

Zur Erleichterung folgen einige Beispiele, nach welchen der Lernende eine hinlängliche Anzahl aufsuchen und aufschreiben kann. Man unterlasse diese Uebungen nie, und gebe sich jederzeit über alles was zu bemerken ist, die gehörige Rechenschaft.

Hauptseptimenakkord. *1^{te} Verrw.* *2^{te} Verrw.* *3^{te} Verwechselung.*

Quintsextenakkord Terzquartsextenakk. Sekundquartsextenakk.

1^{ter} Nebenseptimenakk. *1^{te} Verrw.* *2^{te} Verrw.* *3^{te} Verrw.*

2^{ter} Nebenseptimenakk. *1^{te} Verrw.* *2^{te} Verrw.* *3^{te} Verrw.*

3^{ter} Nebenseptimenakk. *1^{te} Verrw.* *2^{te} Verrw.* *3^{te} Verrw.*

Vermind. Septimenakk. *1^{te} Verrw.* *2^{te} Verrw.* *3^{te} Verrw.*

Grundt. C. A. C. A. C. A.

Grundt. G. D. G. D. G. D.

Grundt. H. Fis. H. Fis. H. Fis.

Grundt. F. C. F. C. F. C.

Zur leichteren Erkennung eines Septimenakkords und seiner Verwechslungen bemerke man noch, dass in jedem zwei Töne vorkommen, welche mittelst der Umkehrung, das Intervall einer Sekunde bilden, was man bei keiner Dreiklangsharmonie und deren Verwechslungen findet. Jede umgekehrte Septime wird zu einer Sekunde. - Man vergleiche jeden beliebigen Septimenakkord. - Ein Akkord also, wo sich eine Sekunde vorfindet, muss eine Septimenharmonie seyn.

Wir kennen nun die vorzüglichsten Akkorde. Man sieht, wie die beiden Grundakkorde, die Dreiklänge und Septimenharmonieen, auf mannigfaltige Weise verändert werden können, wie sie in so vielerlei Gestalten erscheinen, und doch immer dieselben bleiben. Man versäume nur nicht, sich alle die Akkorde, welche bis jetzt vorkamen, auf allen möglichen Tönen, in jeder Lage und mit allen Verwechslungen aufzusuchen, und nach den gegebenen Beispielen aufzuschreiben. - So mühsam und trocken auch dieses Geschäft seyn mag, so ist es doch unerlässlich, und wird sich in der Folge reichlich belohnen. - Sehr nützlich wird es nun auch seyn, vierstimmig ausgesetzte Choräle aus Sebast. Bach's, Hiller's, Kittel's, Umbreit's, Werner's u. a. Choralbüchern zu spielen, und die Harmonieen nach den bisher erlernten Regeln zu untersuchen. Sollte man bei solchen Uebungen noch auf Akkorde stossen, die man sich, ihrer Abstammung nach, nicht zu erklären weiss, so wird man in der Folge- und zwar recht bald - darüber Auskunft finden. Es wird sehr wohlgethan seyn, sich solche zweifelhafte Akkorde einstweilen zu merken.

Dritter Abschnitt.

Ueber Konsonanzen u. Dissonanzen.

Man pflegt in der Tonkunstlehre die sämtlichen Harmonieen auch in konsonirende und dissonirende einzutheilen. Buchstäblich verstanden, heissen Konsonanzen Wohlklänge, Dissonanzen Uebelklänge. (Unter letzteren darf man sich deshalb aber nicht fehlerhafte und folglich verbotene Harmonieen denken.) Ein Ton für sich allein betrachtet kann weder eine Konsonanz noch eine Dissonanz heissen, er wird erst eins von beiden durch das Verhältniss zu einem anderen Ton. Man unterscheidet auch wohl vollkommene und weniger vollkommene Konsonanzen, so wie man dagegen eine Dissonanz für schärfer oder hervorsteckender als die andere hält. Eine Konsonanz ist, dem eigentlichen Sinne nach, wenn zwei, in Hinsicht auf Höhe und Tiefe verschiedene, Töne zusammen angeschlagen, sich so rein vereinigen, dass beide dem Gehör gleichsam wie ein einziger Klang vorkommen. Die ursprünglichen und vollkommensten Konsonanzen sind die Octave, die reine Quinte und deren Umkehrung, die reine Quarte. Bei dem Stimmen zweier Saiten zu einer Octave oder Quinte fühlt das Gehör genau den Punkt, wo die völlige Reinheit, das Zusammenfliessen beider Klänge zu einem, also das vollkommene Konsoniren, eintritt. Ausser diesen drei Intervallen wird in der Harmonielehre gewöhnlich auch die grosse und kleine Terz, mit ihrer Umkehrung der kleinen und grossen Sexte, zu den Konsonanzen gerechnet; sie sind aber unvollkommener konsonirend, weil ihnen jener Vereinigungspunkt, jenes genaue Zusammenschmelzen fehlt. Bei der Octave oder Quinte fühlt das Gehör die geringste Abweichung von der völligen Reinheit;

die Grenze ihres Konsonirens ist von der Natur genau vorgezeichnet; die Terz aber lässt sich merklich höher oder tiefer stimmen, (abgesehen davon, dass sie gross und klein zu brauchen ist,) ohne dem Ohr miscklingend zu werden. Demnach sind von jedem Grundton dessen Octave, reine Quinte und Quarte, dann die grosse und kleine Terz mit ihrer Umkehrung der Sexte, als Konsonanzen zu betrachten. Alle übrige Töne heissen Dissonanzen, nämlich die Septime, Sekunde und None; auch jedes verminderte oder übermässige Intervall. Sie haben für das Gehör weniger Beruhigendes als die Konsonanzen; bewirken vielmehr einen gewissen Reitz, ein Verlangen nach einem beruhigenderen Zusammenklang. So heisst nun auch jeder Akkord, der ein solches dissonirendes Intervall enthält, ein dissonirender; im entgegengesetzten Falle, ein konsonirender Akkord. Die sogenannte verminderte Quinte, die im verminderten Dreiklange vorkommt, wird gewöhnlich auch zu den Konsonanzen gerechnet; also wären die harten, weichen und verminderten Dreiklänge mit ihren Verwechslungen, konsonirende Akkorde, die Septimenharmonieen aber, so wie alle, welche ein vermindertes oder übermässiges Intervall enthalten, dissonirende. Man versetze einen Dreiklang auf jede mögliche Art; seine Bestandtheile werden immer Octaven, Quinten oder Quarten und Terzen oder Sexten, folglich nur Konsonanzen bilden. Die Konsonanzen haben, wie gesagt, etwas Beruhigendes für das Gehör, und verlangen keine bestimmte Fortschreitung. Man schlage einen harten Dreiklang an, er hat nichts Beunruhigendes; man kan verschiedene andere Harmonieen darauf folgen lassen, ohne dass das Gehör eine derselben bestimmt erwartete, z. B.



Sobald man aber die Septimenharmonie angiebt, wird das Ohr mehr gereizt, so zu sagen beunruhiget, und die Harmonie, welche folgen, das Beunruhigende aufheben soll, ist schon im Voraus bestimmt, z. B.



So lehrt schon das natürliche Gefühl den Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen.

A.

Von der Fortschreitung der Konsonanzen.

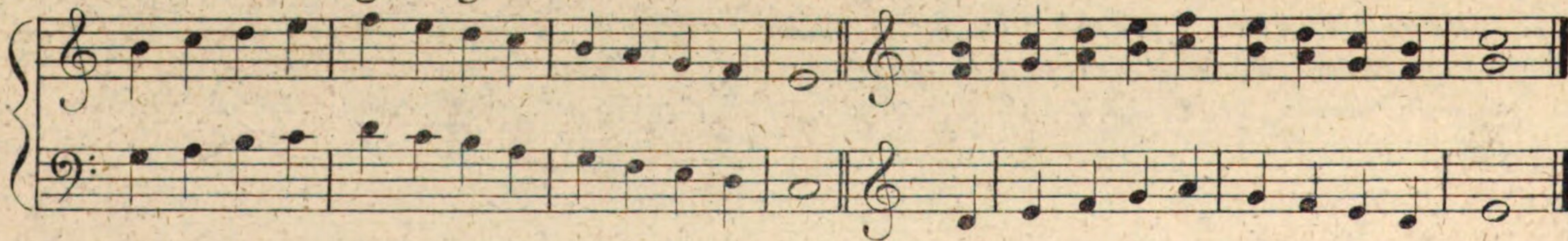
Obgleich die Konsonanzen ihre Fortschreitung nicht im Voraus bestimmen, so ist ihre Bewegung dennoch an gewisse Regeln gebunden. Wie die Akkorde harmonisch richtig auf einander folgen sollen und können, davon kann hier noch nicht die Rede seyn. Es soll blos gezeigt werden, wie die einzelnen Bestandtheile oder Stimmen der konsonirenden Akkorde unter sich fortschreiten, und sich bewegen dürfen.

Das Fortschreiten der verschiedenen Stimmen der Akkorde, auf- oder abwärts, nennt man die Bewegung. Man unterscheidet hierbei:

- 1, Die gerade Bewegung, wenn die Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen.
- 2, Die Gegenbewegung, wo die eine Stimme steigt, die andere fällt.
- 3, Die Seitenbewegung, da eine Stimme liegen bleibt, indess eine andere auf- oder abwärts geht.

Man vergleiche folgende Beispiele.

- 1, Gerade Bewegung.



2. *Gegenbewegung.*3. *Seitenbewegung.*

Diese dreierlei Bewegungen kommen oft - zumal bei drei- und mehrstimmigen Sätzen - vermischt unter einander vor. Eine oder zwei Stimmen können in der geraden, eine oder zwei Stimmen in der Gegen- oder Seitenbewegung fortschreiten u. s. f. Man sieht dieses schon zum Theil in den vorstehenden dreistimmigen Beispielen.

Für dieses Fortschreiten der verschiedenen Stimmen hat man folgende Regel zu merken:

Es dürfen nie zwei vollkommene Konsonanzen, nämlich Octaven und reine Quinten, in einerlei Stimmen aufeinander folgen. Z. B.

a) falsch b) richtig.



Betrachtet man die beiden Akkorde bei a) so findet man, dass die Oberstimme mit dem Basse in Octaven, (c d,) die Altstimme aber mit dem Basse in reinen Quinten, (g c, a d,) fortschreitet. Bei b) stehen ganz
dies.

dieselben Harmonieen, aber der erste Akkord ist in einer andern Lage genommen, wodurch diese fehlerhaften Octaven- und Quintenfolgen wegfallen; denn die Oberstimme heisst nun e d, der Bass c d, und so mag man jede Stimme mit der andern vergleichen, es kommen nie zwei Octaven oder Quinten in einerlei Stimmen nach einander. Man findet zwar in jedem der zwei Akkorde die Octave und die Quinte, aber immer in zwei verschiedenen Stimmen. Dass eine Quinte auch in der Entfernung um eine oder mehr Octaven immer noch als Quinte zu betrachten sey, ist schon bekannt.

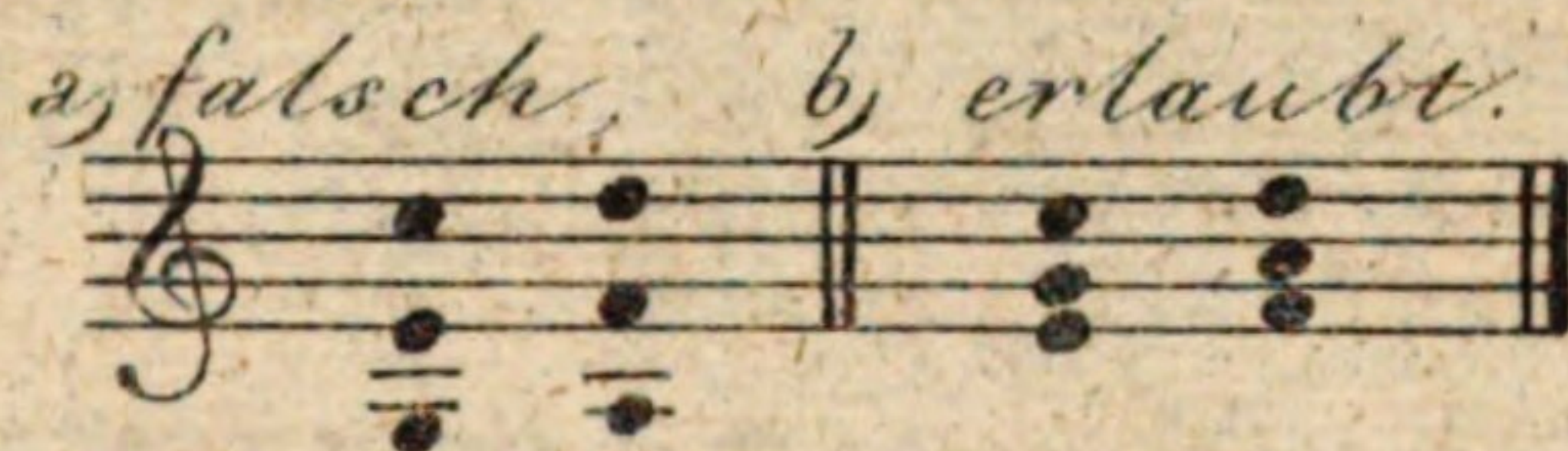
In den beiden äussersten Stimmen (worunter man die Ober- und Unterstimme versteht) sind dergleichen fehlerhafte Octaven- und Quintenfolgen am auffallendsten, und werden für die grössten Verstösse gehalten.

Hier folgen noch einige Beispiele mit verbotenen Octaven und Quinten. Man vergleiche nur immer je zwei und zwei Stimmen gegen einander. Bei a) schreiten die beiden äusseren Stimmen in Octaven, der Alt mit dem Bass in reinen Quinten fort. Bei b) macht die Oberstimme mit dem Basse reine Quinten, der Tenor mit dem Basse Octaven. In den übrigen Beispielen mag der Lernende zur Uebung die Fehler selbst aufsuchen.



Für die reine Quarte, die als umgekehrte Quinte ebenfalls zu den vollkommenen Konsonanzen gerechnet wird, erstreckt sich jenes Verbot

vorzüglich auf die äusseren Stimmen, z. B.



Der Grund dieses Verbotes der Octaven- und Quintenfolgen beruht zum Theil auf dem Verhältniss der Harmonieen zu einander; theils wohl auch mit darauf: dass die vollkommenen Konsonanzen für das Ohr den wenigsten Reiz haben, und, wenn zwei dergleichen in einerlei Stimmen aufeinander folgen, sehr matt und leer klingen. Die Abwechslung der vollkommenen Konsonanzen mit weniger vollkommenen, oder mit Dissonanzen, bewirkt in der Musik den besseren melodischen Zusammenhang, u. giebt ihr den meisten harmonischen Reiz.

Auch die sogenannten verdeckten Octaven und Quinten, die man zwar nicht wirklich hört, aber doch zu hören glaubt, und welche erscheinen würden, wenn man die bei der Fortschreitung übersprungenen Intervalle anschläge, sind nach den strengeren Regeln, vorzüglich in den äusseren Stimmen verboten. Sie entstehen, wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung, eine davon eins oder mehrere Intervalle überspringend, fortschreiten. z. B.

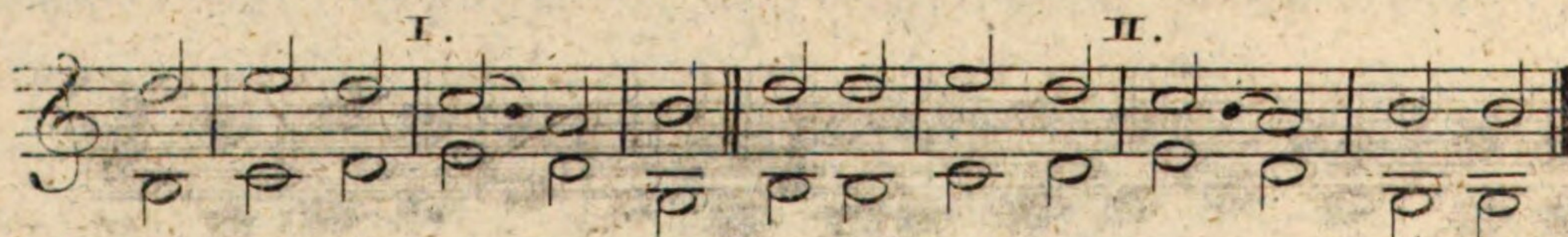


In diesen Beispielen schreiten bei a, die Stimmen in gerader Bewegung fort, doch so, dass in der einen ein Intervall übersprungen wird, welches, wenn es angeschlagen würde, (wie bei b) durch  angezeigt ist) eine verbotene Fortschreitung gäbe. Die ersten beiden

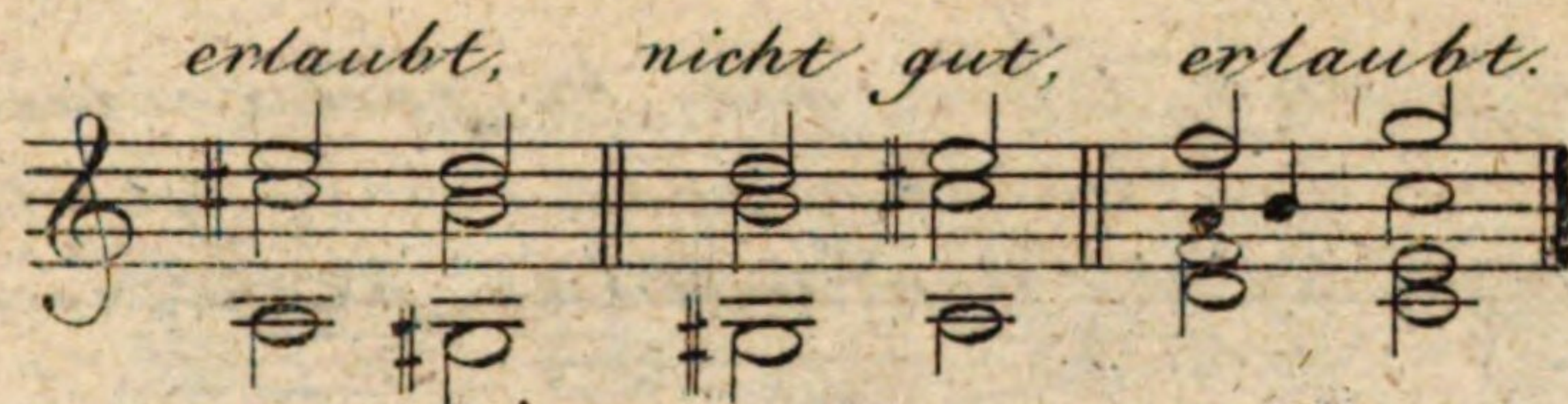
Beisp.

Beispiele enthalten also verdeckte Quinten, das letztere solche Octaven.

Gegen dieses Verbot der verdeckten Quinten und Octaven erlaubt man sich mancherlei Ausnahmen. In den Mittelstimmen wird es weniger genau damit genommen, so auch wenn mehr als ein Intervall übersprungen ist, wie bei dem vorigen letzten Beispiele. Es kommt auch viel darauf an, ob das natürliche Gefühl und der melodische Zusammenhang verlangen, dass ein solches übersprungenes Intervall dem vorhergehenden Tone angehängt, oder dem folgenden als vorausgehend zugefügt werde. Man betrachte folgende kleine melodische Sätze. Bei 1. wird man sich das, zwischen der 4^{ten} und 5^{ten} Note der Oberstimme, übersprungene *h* als dem *c* unmittelbar folgend denken, (wie mit dem [•] angedeutet ist) und dann wäre es eine fehlerhafte verdeckte Quinte. Nimmt man die Melodie wie bei 2., so kann jenes *h* als mit dem folgenden *a* zusammengehörend betrachtet werden, und dann wäre die Fortschreitung nicht fehlerhaft.



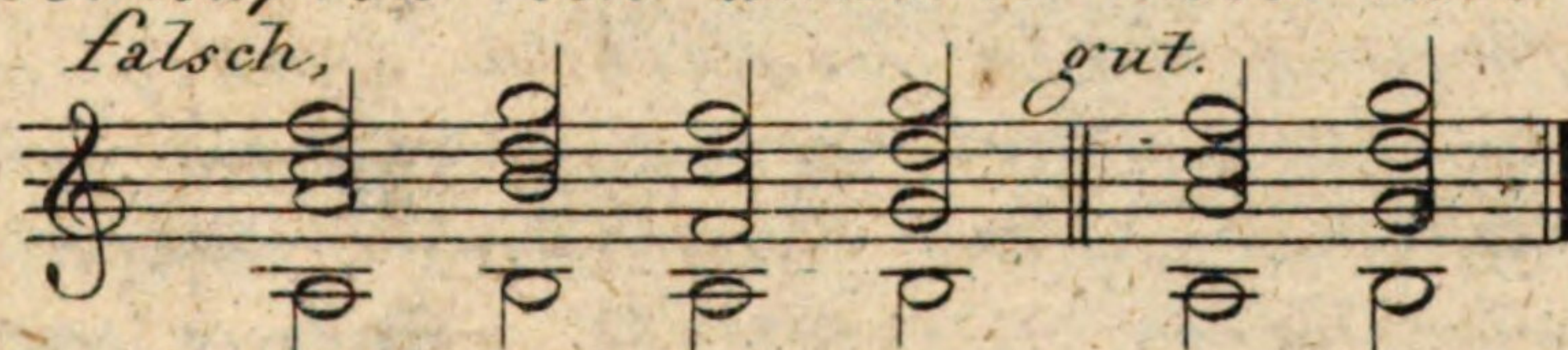
Die Folge von zwei verschiedenen Quinten, eine verminderte auf eine reine, wird in den äusseren Stimmen – wiewohl mit Ausnahme – gestattet; doch vermeidet man sie auch so viel als möglich. In den Mittelstimmen werden sie eher geduldet. Abwärts, wenn die reine Quinte vorhergeht und die falsche nachfolgt, ist eine solche Quintenfolge auch in den äusseren Stimmen erlaubt, im umgekehrten Falle ist die Fortschreitung härter und fehlerhaft, z. B.



Solche fehlerhafte Fortschreitungen sind oft dadurch leicht zu vermeiden, dass man die Stimmen lieber in der Ge- falsch, gut.
genbewegung als in der geraden fortgehen lässt. Die
gerade Bewegung mehrerer Stimmen führt leicht sol-
che Fehler herbei, z. B.



Durch die Verdoppelungen entstehen oft auch verbotene Fortschrei-
tungen; sie lassen sich aber ebenfalls auch dadurch vermeiden, wenn
man statt des fehlerhaften ein anderes Intervall verdoppelt. z. B.



So kann man ferner damit, dass man zwei Stimmen auf einem Ton
oder im Einklange zusammentreffen lässt, dergleichen Fehlern entgehen.
Bei nachstehenden Beispielen a) und b) trifft im zweiten Akkorde der
Alt mit dem Sopran, im Einklang, auf d zusammen. Dieser zweite
Akkord ist deshalb ebenfalls vierstimmig; wenn er von vier Stimmen
gesungen würde, so müsste jede der beiden oberen den Ton d ange-
ben. Bei der folgenden Fortschreitung dürfen sie nicht wieder bei-
de zugleich im Einklange fortgehen. Man vergleiche das Beispiel bei c.



Diess sey vorläufig genug über die Fortschreitung der einzelnen Stimmen; indem hier, wie gesagt, von dem eigentlichen Folgen mehrerer Harmonieen, und deren Verbindung, noch nicht die Rede seyn kann.

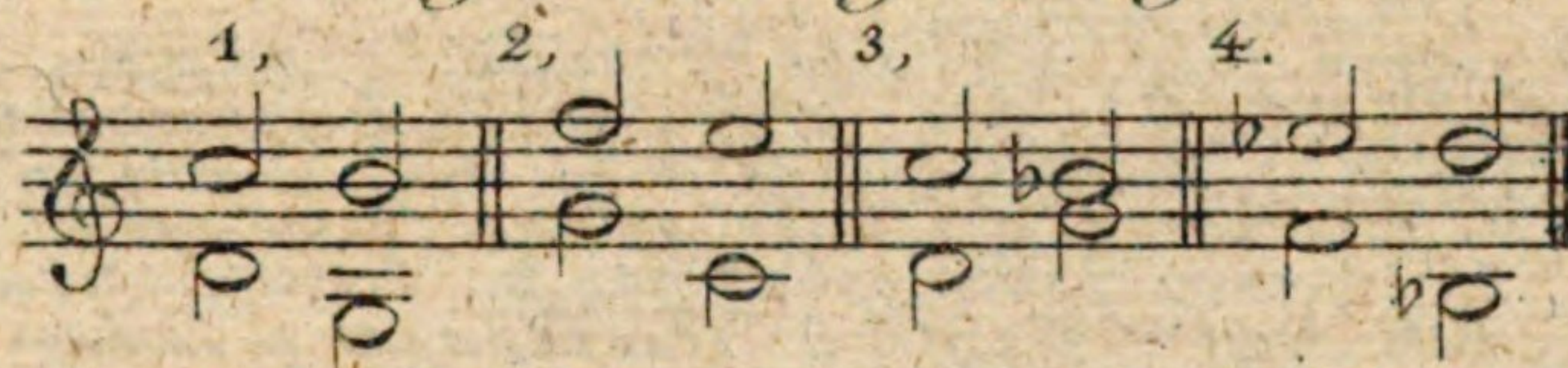
B.

Von der Fortschreitung und Behandlung der Dissonanzen.

Wir wissen bereits, dass sich die Dissonanzen dadurch unterscheiden: dass sie das Ohr gleichsam beunruhigen, ein Verlangen nach einer Konsonanz erwecken, und so ihre Fortschreitung voraus bestimmen. Durch sie erhält die Harmonie grossen Reiz, und es ist sehr wichtig, sie gehörig beurtheilen und behandeln zu lernen. Wir versuchen, dem Anfänger diess möglichst bündig und deutlich zu zeigen; ihm jedoch dabei, so viel es seyn kann, mit Aufzählung der Menge von Regeln nebst ihren Ausnahmen, welche sonst in der Lehre von den Dissonanzen aufgestellt worden sind, zu verschonen. Uebrigens wird hier ebenfalls noch nicht von der eigentlichen Verbindung und dem Folgen mehrerer Harmonieen die Rede seyn. Alle einzelne dissonirende Akkorde sind bekannt; wir untersuchen nun wie jede Dissonanz, einzeln für sich betrachtet, zu behandeln ist und fortschreiten muss, oder welcher zweite Akkord auf einem vorhergehenden dissonirenden folgt.

Die Septimenharmonie wird als die wichtigste, als wesentliche Dissonanz betrachtet. Die Septime dissonirt gegen den Grundton, und bestimmt, dass dieser um eine reine Quinte fallen (umgekehrt um eine Quarte steigen) soll; die Septime selbst aber verlangt um eine Stufe abwärts, und man sagt dann in der Kunstsprache: die Dis-

sonanz ist aufgelöst, oder regelmässig fortgeschritten z. B.

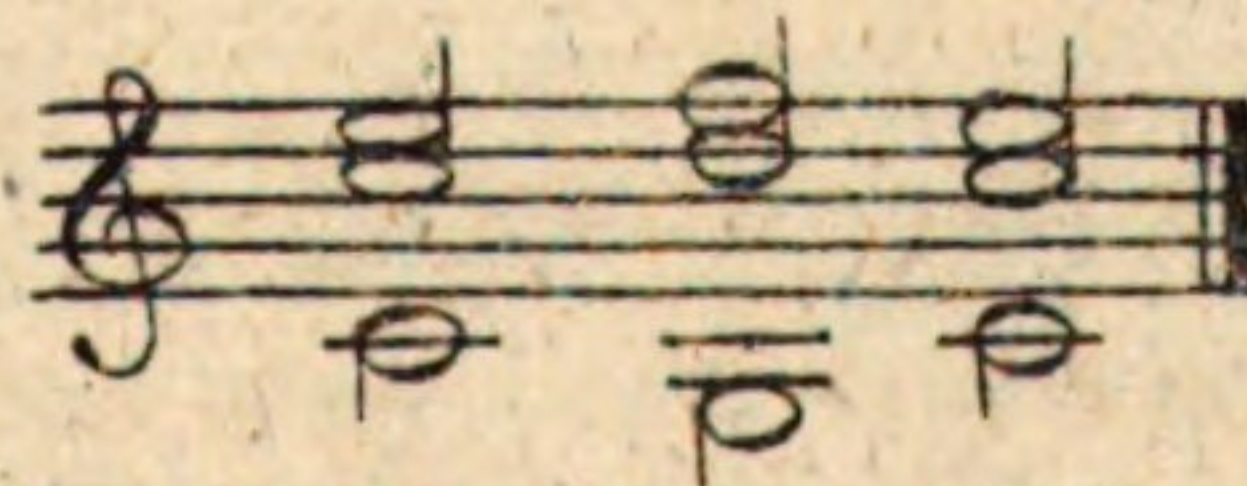


Nach den älteren Regeln der Harmonielehre muss die Dissonanz auch vorbereitet seyn, das heisst: dasjenige Intervall, welches in einem Akkorde als Dissonanz erscheint, soll in der vorhergehenden Harmonie als Konsonanz da gewesen seyn, und als eine Bindung (liegendbleibend oder fortklingend) in die folgende übergehen. z. B.



In dem ersten der vorstehenden drei Akkorde ist das obere f konsonierend; es bleibt liegen und wird im zweiten Akkorde, als die Septime des Grundtons g zur Dissonanz, welche durch dieses Verfahren vorbereitet ist. Im dritten Akkorde tritt der Grundton um eine Quinte, die Septime aber um eine Stufe, abwärts, die Harmonie schreitet fort, wie es das natürliche Gefühl fordert; die Dissonanz ist wieder entbunden oder aufgelöst.

Wenn man eine Dissonanz ohne diese Vorbereitung erklingen lässt, so sagt man: sie ist frei eingetreten, frei angeschlagen. z. B.



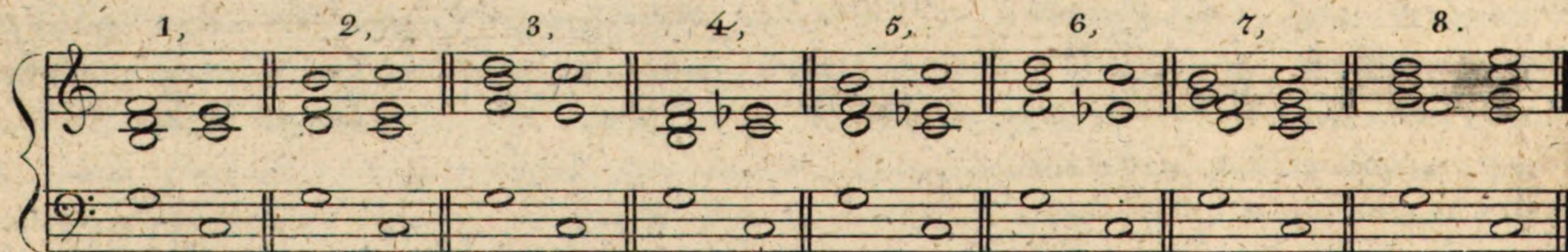
Da dieses freie Eintreten der Dissonanzen fast in eben so vielen Fällen erlaubt als verboten ist, so kann das Vorbereiten nicht als feste Regel gelten. Die Auflösung, oder das regelmässige Fortschreiten der Dissonanzen

nanzen bleibt daher die Hauptsache.

Wir durchgehen demnach die Septimenharmoniceen nach der Ordnung, wie sie im zweiten Abschnitte bei B aufgestellt worden sind, wodurch ihre Behandlung, in Rücksicht der Auflösung oder regelmässigen Fortschreitung, leichter zu erklären seyn wird.

I., Der Haupt-Septimen-Akkord.

Die Septime dissonirt gegen den Grundton, erstere tritt um eine Stufe, (einen halben oder ganzen Ton) der letztere um eine reine Quinte abwärts. Man untersuche folgende Beispiele. In jedem derselben ist, wie sich von selbst versteht, der erste von den beiden zusammenstehenden Akkorden der dissonirende, und der zweite die Auflösung. Wenn der zweite ein Intervall oder eine Stimme weniger zu haben scheint, als sein Vorgänger, so weiss man bereits, dass in solchem Falle zwei Stimmen im Einklange zusammentreffen.

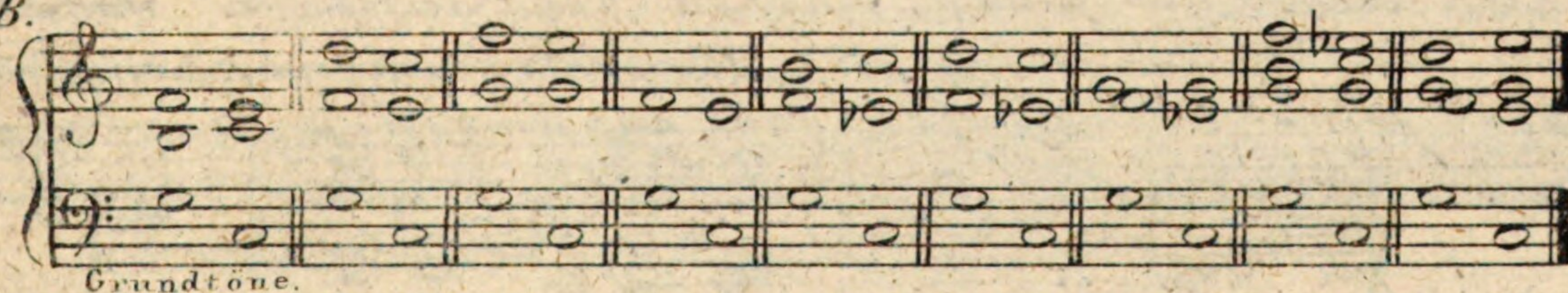


Grundtöne.

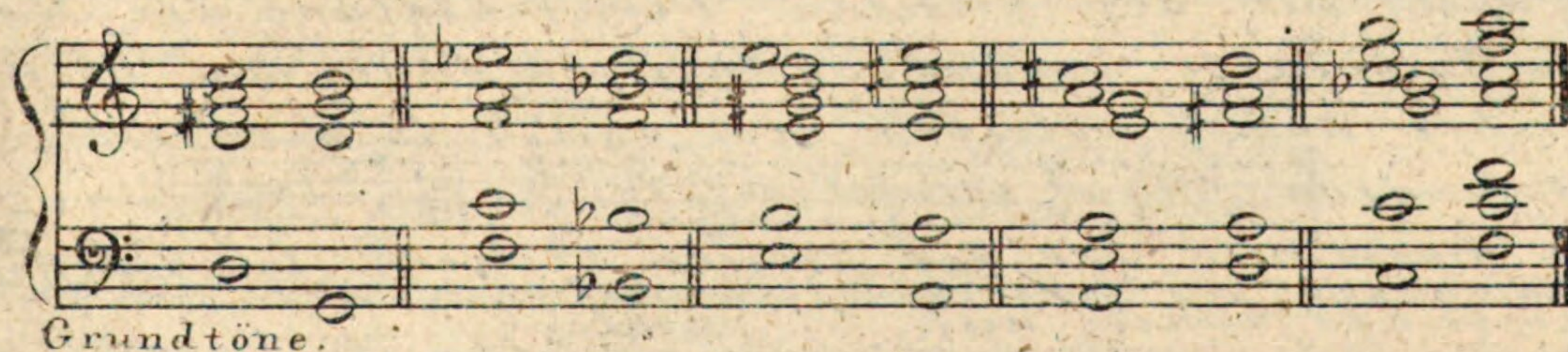
Bei Nummer 1 bis 3 tritt die kleine Septime, als die Dissonanz, um einen grossen halben Ton abwärts, bei 4 bis 6 aber um einen ganzen Ton. Der Grundton fällt um eine reine Quinte. Die Septime wird in der folgenden Dreiklangsharmonie zur (grossen oder kleinen) Terz. Die Terz des Septimenakkords verlangt schon nach dem natürlichen Gefühl um

einen halben Ton aufwärts zu treten. Die Quinte kann um eine Stufe auf- oder abwärts gehen; daher fehlt bei den vorstehenden Beispielen von 1 bis 6 jedesmal in dem zweiten Akkorde (wo die Septimenharmonie von G mit dem harten oder weichen Dreiklang aufgelöst wird) die Quinte. Man wird bei näherer Betrachtung finden, dass keine der drei oberen Stimmen dieses Septimenakkords auf G, als die Quinte des folgenden Dreiklangs fortschreiten kann. Fügt man aber dem Septimenakkord die Octave seines Grundtons bei, so wird diese in der folgenden Harmonie zur Quinte, wie aus Nummer 7 und 8 der obigen Beispiele zu ersehen ist.

In dem Septimenakkorde kann die Quinte oder die Terz, oder auch beide zugleich, fehlen, die Auflösung der Dissonanz bleibt immer die selbe. z. B.



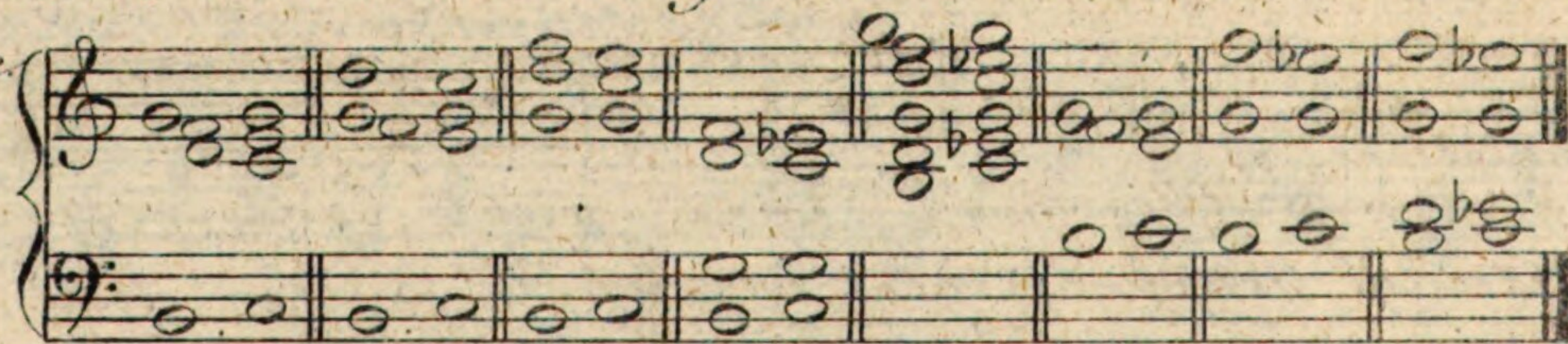
Die Septime, wie jede Dissonanz, kann nicht verdoppelt werden, weil bei der Fortschreitung Octavenfolgen entstehen müssen. Aus eben diesem Grunde kann man auch die grosse Terz der Hauptseptimenharmonie nicht füglich doppelt nehmen, wohl aber die Quinte und Octave. z. B.



Wir betrachten nun die Verwechselungen des Hauptseptimenakkords, nämlich den Quintsextenakkord, den Terzquartsextenakkord und den Sekundquartsextenakkord. Wenn man den Grundton und seine eigentliche Septime, welche letztere immer gegen den ersteren dissonirt und in gleichem Verhältniss zu ihm bleibt, nicht zu berücksichtigen vergisst, so ergiebt sich die Behandlung dieser verwechselten Akkorde von selbst.



Man nehme die erste Verwechselung des Hauptseptimenakk. auf G. Der Ton f ist zwar hier die verminderte Quinte des Basstons, er bleibt aber immer die Septime des Grundtons G, und dissonirt gegen diesen, muss also eben so, wie bei dem Septimenakkord selbst, aufgelöst werden. Der Basston h ist die grosse Terz des Grundtons, und verlangt als solche um einen halben Ton aufwärts. So ist alles, was vorher über die Behandlung des Hauptseptimenakkords bemerkt wurde, auch auf seine Verwechslungen anzuwenden. Man vergleiche folgende Beispiele:



G. C. G. C. G. C. G. C. G. C. G. C. G. C. G. C.

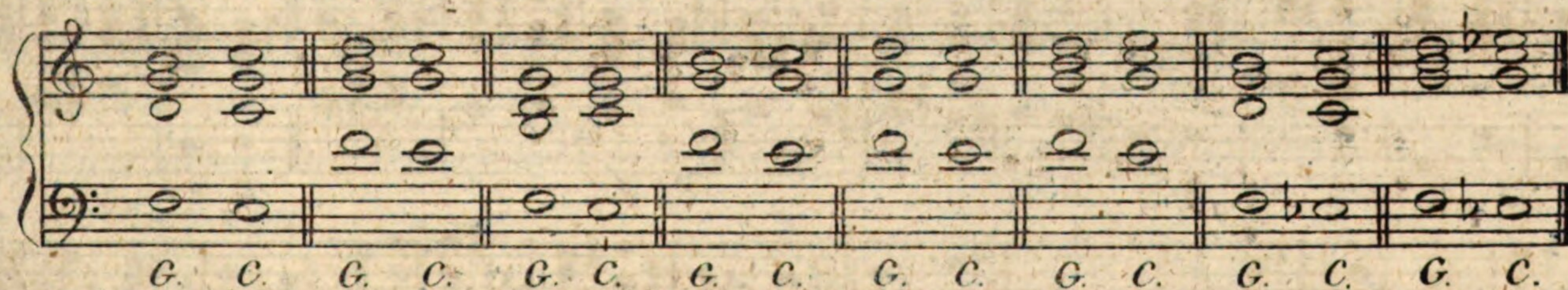
So ist es auch mit der zweiten Verwechselung des Hauptseptimenakkords. Die Intervalle verändern wie bekannt vom Basston aus gerechnet, wohl ihre Namen, bleiben aber immer in dem vorigen Verhältniss zum Grundton. Man betrachte den Terzquartsextenakkord vom Basston d, als die zweite Verwechselung der Hauptseptimenharmonie auf G, nämlich:



Hier ist der Ton *f* zwar die Terz des Basstons, bleibt aber immer die Septime vom Grundton *G*, gegen welchen sie dissonirt; die Auflösung muss also ebenfalls wie bei dem Grundakkord selbst geschehen. z. B.



Bei der dritten Verwechslung der Hauptseptimenharmonie, nämlich im Sekundquartsextenakkorde, ist der Basston dissonirend, weil er die Septime des Grundtons ist; er muss also um eine Stufe abwärts auflösen. So beurtheile man auch die übrigen Intervalle nach ihrem Verhältnisse zum Grundton. z. B.



Wenn bei diesen Verwechslungen der Hauptseptimenharmonie die Octave des Grundtons ausgelassen wird, so erscheint ein Akkord, der dem verminderten Dreiklange völlig ähnlich ist. z. B.



Es wird sich in der Folge, wenn von der Verbindung der Harmonieen die Rede ist, zeigen, wie solche sich ähnliche Akkorde im Grunde doch sehr verschieden sind.

Man suche nun die Hauptseptimenharmonie mit ihren Verwechslungen nebst der Auflösung, auf allen Tönen und in jeder Lage. Es wird besonders wohlgethan seyn, wenn man sich die Akkorde auch aufschreibt. Zur Erleichterung dieser nützlichen Uebung folgen hier noch einige Beispiele. Der Hauptseptimenakkord ist mit A, die drei Verwechslungen mit 1, 2, 3 bezeichnet. Den Grundton wird man bei den verwechselten Akkorden leicht zu finden wissen.

The image displays four musical examples, each consisting of a grand staff (treble and bass clef) showing the main seventh chord (A) and its three inversions (1, 2, 3) for a specific root note. The examples are arranged vertically.

- Example 1 (Root D):** The main chord (A) is D-F#-A-C. The inversions are: 1. D-G-A-C, 2. D-G-A-C, 3. D-G-A-C. The root D is indicated below the staff.
- Example 2 (Root E):** The main chord (A) is E-G#-A-C. The inversions are: 1. E-A-G#-C, 2. E-A-G#-C, 3. E-A-G#-C. The root E is indicated below the staff.
- Example 3 (Root F):** The main chord (A) is F-A-Bb-C. The inversions are: 1. F-Bb-A-C, 2. F-Bb-A-C, 3. F-Bb-A-C. The root F is indicated below the staff.
- Example 4 (Root F#):** The main chord (A) is F#-A-B-C. The inversions are: 1. F#-H-A-B, 2. F#-H-A-B, 3. F#-H-A-B. The root F# is indicated below the staff.

A. 1. 2. 3.

As, Des. As, Des. As, Des.

II., Die Nebenseptimenakkorde.

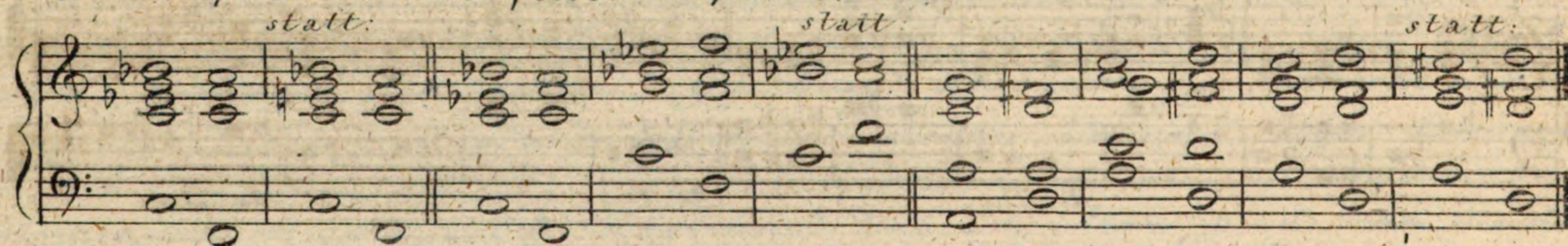
Die Nebenseptimenakkorde - welche wir schon kennen gelernt haben - werden im Wesentlichen wie der Hauptseptimenakkord behandelt. Die Septime dissonirt immer gegen den Grundton, und die Fortschreitung oder Auflösung bleibt dieselbe; denn die Nebenseptimenakkorde sind nur dadurch von der Grundseptimenharmonie unterschieden, dass eins oder das andere ihrer Intervalle willkührlich erhöht oder vertieft ward, welches auf ihre ursprüngliche Beschaffenheit keinen Einfluss hat. Man denke sie sich als Hauptseptimenakkorde. Wir stellen sie nach der Ordnung, wie oben, auf, und erläutern ihre Auflösung durch Beispiele, welche man sich leicht wird vervielfältigen können.

1., Ein Septimenakkord, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime. (Ein weicher Dreiklang mit kleiner Septime.)

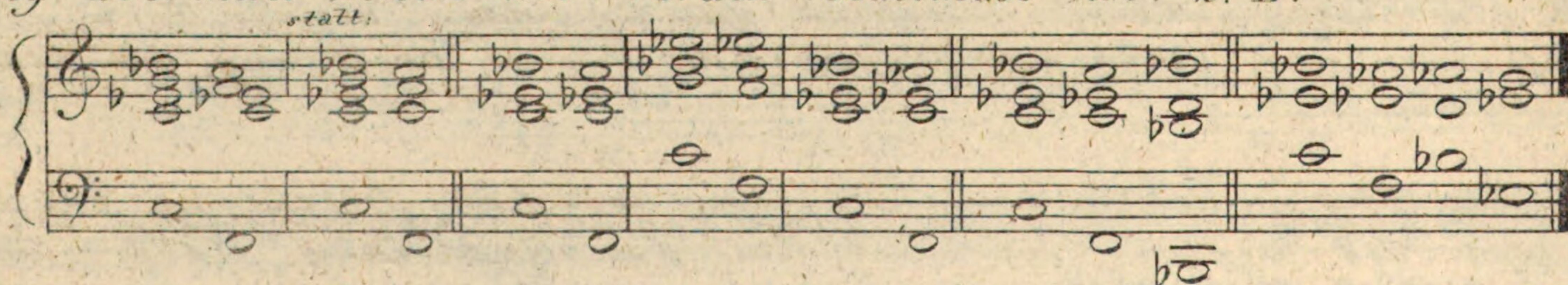
Er hat öfterer den harten als den weichen Dreiklang zur Folge, oder die Septime schreitet bei der Auflösung lieber um einen halben als einen ganzen Ton abwärts; doch ist das letz-

tere

tere ebenfalls nicht fehlerhaft. z. B.

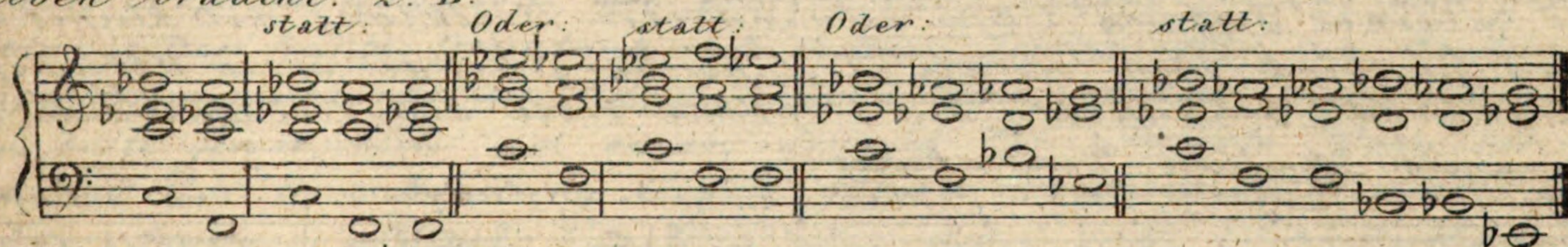


Oft wird dieser Nebenseptimenakkord auch so gebraucht, dass die kleine Terz desselben bei der Auflösung an ihrer Stelle bleibt, da sie dann in der folgenden Harmonie zur Septime wird. Die Auflösung des ersteren dissonirenden Akkordes geschieht dessen ungeachtet regelmässig; die Septime tritt um eine Stufe, der Grundton um eine reine Quinte abwärts. Im Fall man die Septime um einen ganzen Ton abwärts treten lässt, bekommt man wieder einen Nebenseptimenakkord, wie der vorhergehende, nur dass dessen Grundton eine Quinte tiefer ist; löset man aber die (erste) Septime nur um einen halben Ton abwärts auf, so entsteht ein Hauptseptimenakkord. Man hat nun, statt eines konsonirenden Auflösungsakkordes, einen neuen dissonirenden, dessen Fortschreibung abermals schon im Voraus bestimmt ist. z. B.



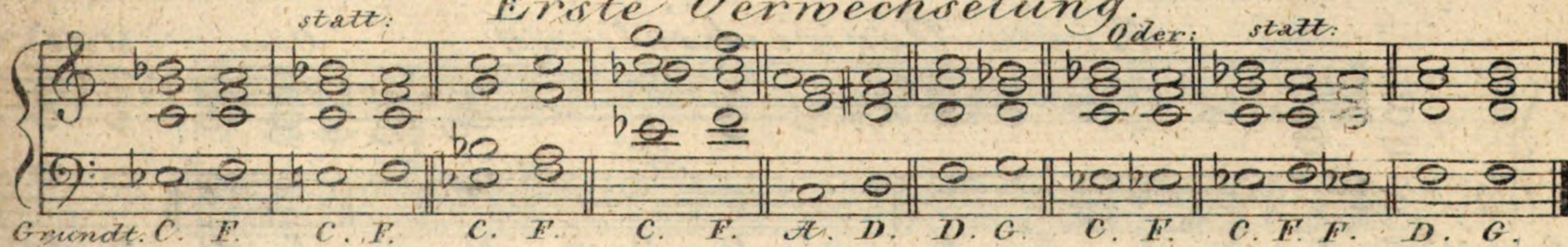
Man kann sich diese, von dem gewöhnlichen Verfahren abweichende Auflösungsweise, die in mehreren Fällen statt findet, also erklären:

der eigentliche konsonirende Auflösungsakkord sollte zwar erst angeschlagen werden, da ihm aber unmittelbar wieder ein Septimenakkord, auf demselben Grundton, und in derselben Lage, folgen soll, so übergeht man ersteren, und nimmt an seiner Stelle um so lieber gleich den letzteren, weil die Septime, als Terz des vorigen dissonirenden Akkordes, schon da ist, und nur liegen zu bleiben braucht. Z. B.



Die erste Verwechslung dieser Nebenseptimenharmonie wird sehr häufig gebraucht, und oft auch auf die so eben erklärte Weise behandelt, wie sich deutlich aus den folgenden Beispielen ergeben wird.

Erste Verwechslung.



Zweite Verwechslung.



Dritte Verwechslung.

Grundt. C. F. C. F. E. A. G. C. D. G. D. G. G. C. F.

2. Ein Septimenakkord mit kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime. (Ein verminderter Dreiklang mit kleiner Septime.) Er wird eben so, wie der vorhergehende erste Nebenseptimenakkord behandelt; die Septime tritt am liebsten auch nur um einen halben Ton abwärts.

statt: Oder: statt: Oder: statt:

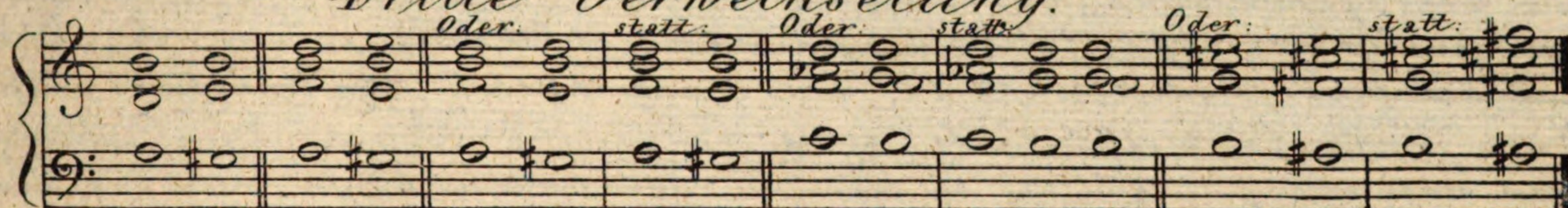
Erste Verwechslung.

Grundt. H. E. H. E. H. E. A. D. D. G. E. A. E. A. E. A.

Zweite Verwechslung.

Grundt. H. E. H. E. H. E. E. A. E. A. D. G. D. G. G. C.

Dritte Verwechselung.



Grundt. H. E. H. E. H. E. H. E. D. G. D. G. G. Cis. Fis. Cis. Fis.

3. Ein Septimenakkord mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime. (Der harte Dreiklang mit grosser Septime, oder die Septime des Hauptseptimenakkords um einen halben Ton erhöht.) Diese grosse Septime tritt gewöhnlich um einen ganzen Ton abwärts. Wenn die Septime bei der Fortschreitung liegen bleibt, bekommt man wieder einen solchen Septimenakkord. Der Grundton kann auch, nach Beschaffenheit der Umstände, (wie in dem letzten Beispiele) nur um eine verminderte Quinte fallen; eben so leiden die Verwechselungen andere Fortschreitungen, und wird sich dieses später erklären lassen. Da dieser Septimenakkord ziemlich hart klingt, so wird er gewöhnlich nur vorbereitet gebraucht.



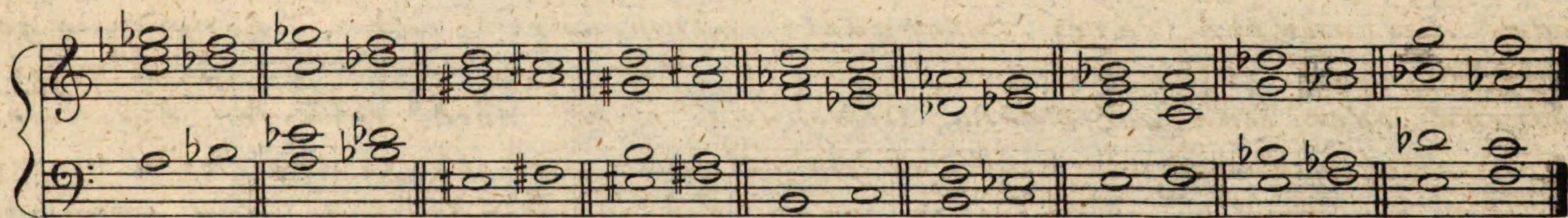
Erste Verwechsel. Zweite Verwechs. Dritte Verwechselung.



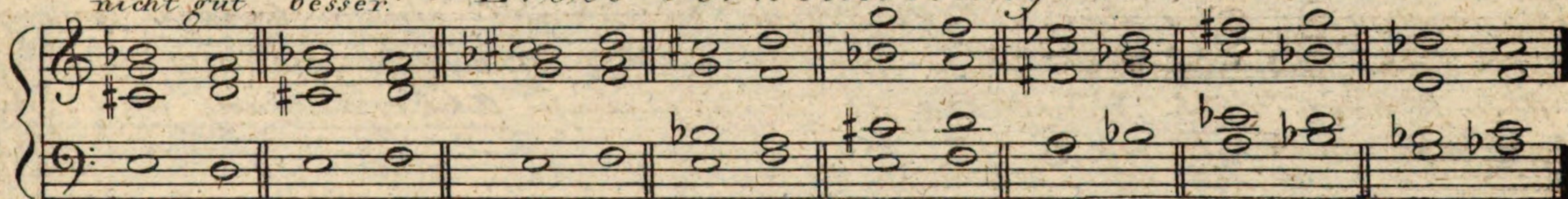
C. F. F. H. C. F. F. H. C. A. C. F. C. D. C. E. D.

4., Der verminderte Septimenakkord mit kleiner Terz, verminderter Quinte u. verminderter Septime. (Er erscheint, wenn der Grundton des Hauptseptimenakkords um einen halben Ton erhöht wird.) Jedes verminderte Intervall tritt bei seiner Fortschreitung abwärts, das übermässige aufwärts. In diesem Septimenakkorde muss der Bass um einen halben Ton aufwärts gehen. Er weicht dadurch wesentlich von den übrigen Septimenharmonieen ab, und wird deshalb auch wohl als eine selbstständige oder Grundharmonie betrachtet; es wird sich aber späterhin zeigen, wie sich jene Eigenthümlichkeit auf andere Weise erklären lässt. — Die verminderte Septime löset um einen halben Ton abwärts auf; gewöhnlich folgt ein weicher Dreiklang, dessen Terz war zuvor die verminderte Quinte, sie tritt also einen ganzen Ton abwärts. Wenn die verminderte Septime oben liegt, bildet sie mit der Terz eine Quinte, man lässt dann die Terz, um eine Quintenfolge zu vermeiden, in diesem Falle lieber aufwärts treten, ausserdem kann sie auch abwärts fortschreiten. Man muss die Lage des Akkords berücksichtigen. — Da der verminderte Septimenakkord sehr häufig gebraucht wird, so übe man seine Behandlung in folgenden Beispielen und versetze sie auf alle mögliche Weise. Um die Verwechslungen besser unterscheiden zu können, wird der Grundton beigesetzt, ob er gleich, wie sich künftig zeigen wird, nur ein scheinbarer ist.



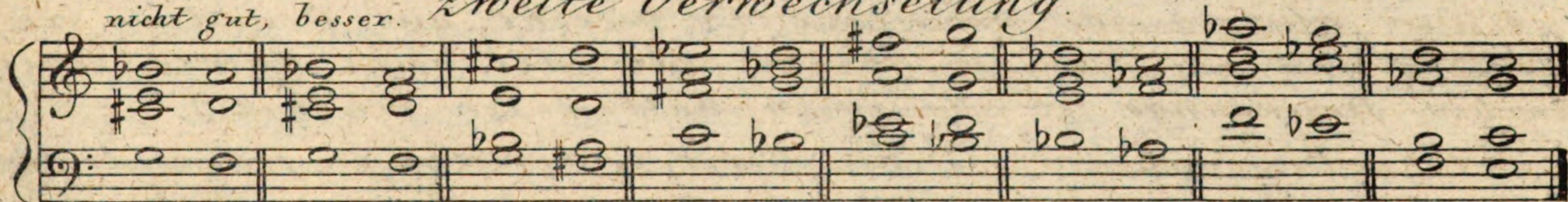


nicht gut, besser. *Erste Verwechselung.*



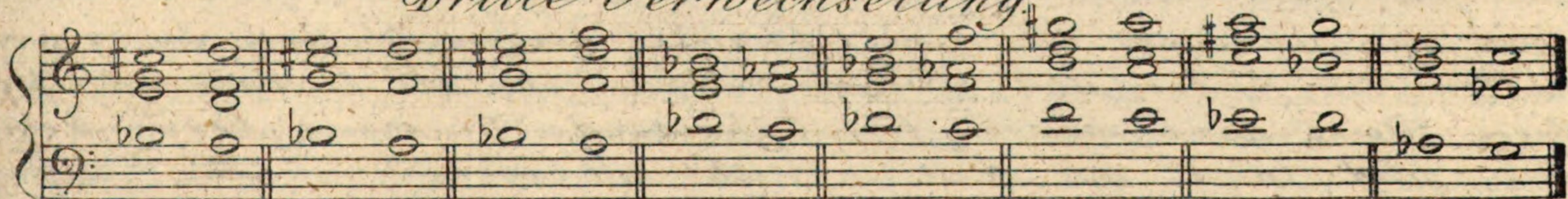
Cis. D. Cis. D. Cis. D. Cis. D. Cis. D. Fis. G. Fis. G. E. F.

nicht gut, besser. *Zweite Verwechselung.*



Cis. D. Cis. D. Cis. D. Fis. G. Fis. G. E. F. H. C. H. C.

Dritte Verwechselung.



Cis. D. Cis. D. Cis. D. E. F. E. F. Gis. A. Fis. G. H. C.

Dieses ist die gewöhnliche Behandlung oder Auflösung der sämtlichen Septimenharmonieen; mancherlei Abweichungen finden sich in der Folge.

Es lassen sich mehrere Akkorde dadurch verändern, dass eins oder

oder das andere ihrer Intervalle vermindert oder übermässig gemacht wird. Manche konsonirende Harmonie wird dadurch dissonirend, oder eine gelindere Dissonanz wird noch schärfer. Erscheint eine solche Harmonie noch so fremdartig, ihr Ursprung wird immer leicht zu finden seyn, wenn man die verminderten oder übermässigen Intervalle in gewöhnliche verwandelt. Uebrigens ist als Regel anzunehmen, dass das übermässige Intervall einen halben Ton aufwärts, das verminderte aber einen halben Ton abwärts auflöst.

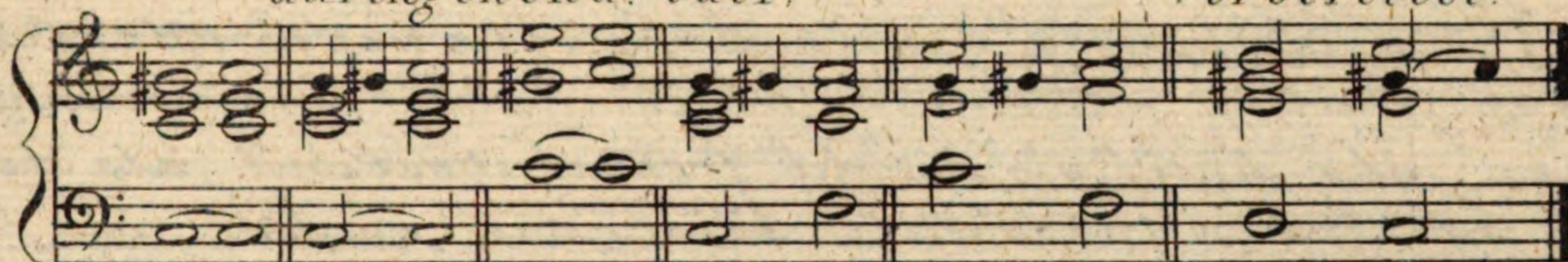
Wir führen noch verschiedene dergleichen Akkorde an, und zeigen ihre Behandlung.

3., Verminderte und übermässige Akkorde.

1., Der übermässige Dreiklang. Er besteht aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte; (oder die reine Quinte eines harten Dreiklangs ist um einen halben Ton erhöht.)

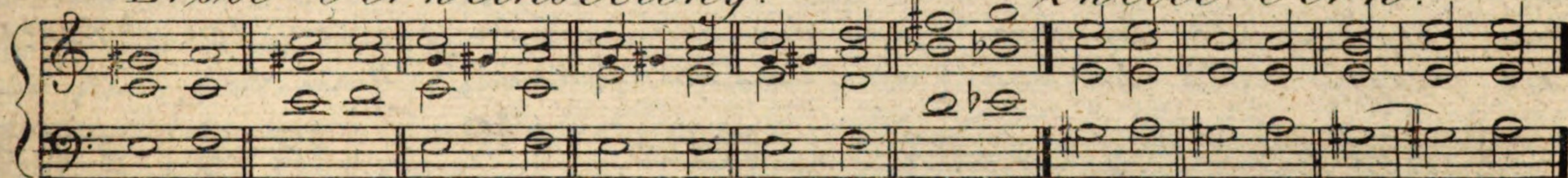
Solche Dissonanzen werden lieber vorbereitet als frei eintretend gebraucht. Sie kommen oft auch als durchgehend vor; das heisst: die Dissonanz wird erst als Konsonanz angegeben, schreitet, während die übrigen Töne des Akkordes liegen bleiben, um einen halben Ton weiter, und erscheint dadurch als dissonirend. Auf diese Weise kann manche fremdscheinende Dissonanz hervor kommen, und lässt sich eben so leicht erklären.

Der übermässige Dreiklang ist in seiner ersten Verwechslung, als Sextenakkord, (mit kleiner Sexte und grosser Terz) weniger hart, und wird oft gebraucht. In der zweiten Verwechslung, als Quartsextenakkord, findet man ihn seltener. Man betrachte nun folgende Beispiele.

*durchgehend, oder,**vorbereitet.*

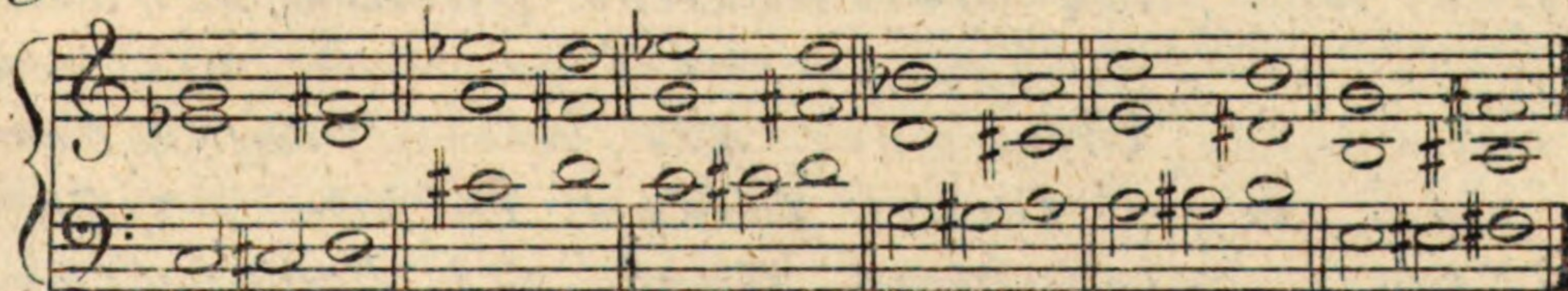
Grundt. A. . . A. . . A.

E. A.

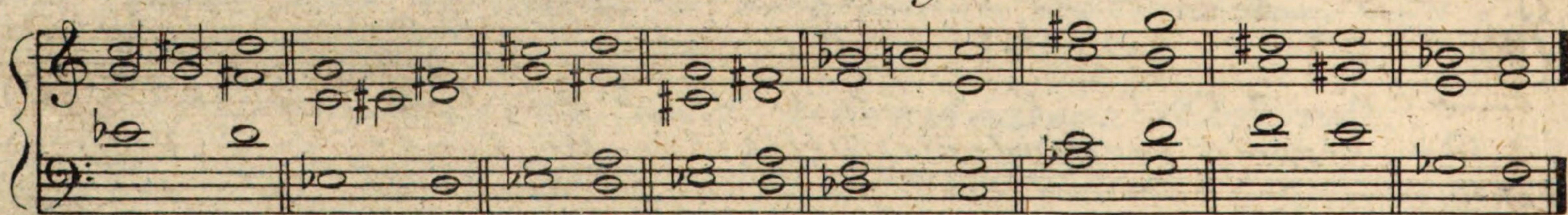
*Erste Verwechslung.**Zweite Verrw.*

Grundt. C. F. C. F. C. F. C. A. C. D. B. Es. C. A. C. A. E. C. A.

2., Der doppelt verminderte Dreiklang. Er kommt zum Vorschein, wenn man im verminderten Dreiklange auch die Terz vermindert, oder wenn im weichen Dreiklange der Grundton um einen halben Ton erhöht wird. Der Bass tritt um einen halben Ton aufwärts, die Terz und Quinte (beide sind verminderte Intervalle) um einen halben Ton abwärts. Da demnach jedes Intervall dieses Akkordes seine bestimmte Fortschreitung hat, so kann nicht füglich eins verdoppelt werden; man braucht ihn daher gewöhnlich nur dreistimmig, meistens auch nur durchgehend, und am liebsten mit oben liegender Terz. - Es wird dieses Akkordes bald nochmals gedacht und gezeigt werden, dass er im Grunde nur ein scheinbarer Dreiklang ist, weshalb er auch früher nicht mit aufgestellt wurde.



Die erste Verwechslung dieses doppelt verminderten Dreiklanges giebt den früher schon erwähnten übermässigen Sextenakkord, welcher sehr häufig—sowohl frei eintretend als durchgehend—gebraucht wird. Jedes Intervall löset wie vorher im Dreiklang auf; der Basston (vorher die Terz) einen halben Ton abwärts, die übermässige Sexte aufwärts, die Terz (vorher die Quinte) kann hier verdoppelt werden, und die eine einen ganzen Ton aufwärts, die andere einen halben Ton abwärts gehen. z. B.



Die zweite Verwechslung giebt einen Sextquartenakkord mit kleiner Sexte und übermässiger Quarte. In der Lage, dass die Sexte oben und die Quarte gleich darunter liegt, beide also eine verminderte Terz bilden, ist er zu hart, man kehrt sie daher lieber um. z. B.



Die verminderte Terz und übermässige Quinte können auch in der Septimenharmonie vorkommen. Betrachtet man, wie schon bemerkt ward, ein vermindertes Intervall als klein, ein übermässiges als gross, so wird man immer leicht finden, wo ein solcher fremdartig scheinender Akkord herkommt. Auch die Behandlung solcher dis-

sonirenden Akkorde ergibt sich von selbst, wenn man berücksichtigt, dass ein vermindertes Intervall um einen halben Ton abwärts, ein übermässiges so viel aufwärts fortschreitet.

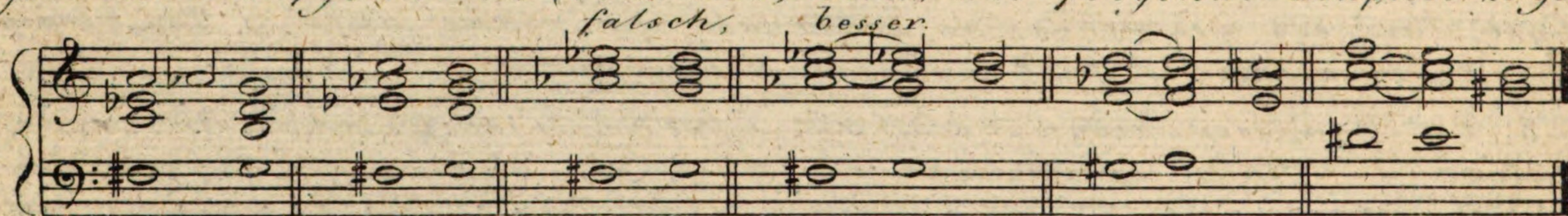
3., Der Hauptseptimenakkord mit übermässiger Quinte. — Die reine Quinte des Hauptseptimenakkords kann als Konsonanz auf- oder abwärts gehen; soll sie um einen ganzen Ton aufwärts treten, so darf man sie nur zur übermässigen machen, und ihre Fortschreitung ist fest bestimmt. (Dieses gilt auch von andern übermässigen Intervallen, so wie umgekehrt von den verminderten.) Die Septime und die Terz werden wie gewöhnlich behandelt.

1^{te} Verwechsol. 2^{te} Verm. 3^{te} Verwechs.

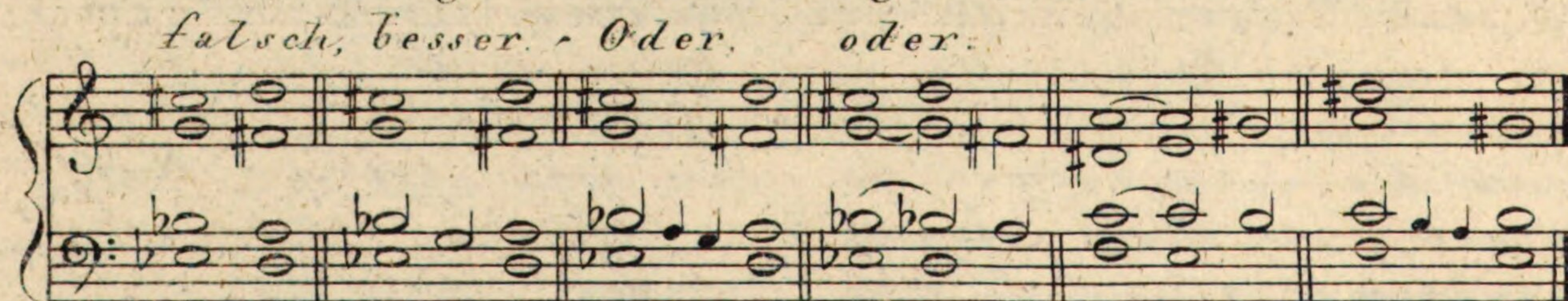
The musical notation shows three exercises. Exercise 1 (1^{te} Verwechsol.) consists of two measures. Exercise 2 (2^{te} Verm.) consists of two measures. Exercise 3 (3^{te} Verwechs.) consists of two measures. The notes are labeled below the staves: C, F, G, C, G, C, C, F, G, C, C, F, B, Es.

4., Der verminderte Septimenakkord mit vermindelter Terz. Er kann auch ein doppelt vermindelter heissen. Die Septime steht, wenn sie oben liegt, mit der verminderten Terz in dem Verhältniss einer reinen Quinte. Da nun beide einen halben Ton abwärts treten müssen, so würde eine fehlerhafte Quintenfolge entstehen; um diese zu vermeiden, lässt man bei der Auflösung die Terz mit dem Basse allein fortschreiten, Septime und Quinte aber später folgen. Auf diese Art geht nun der Auflösungsharmonie erst ein anderer Akkord vorher, wodurch sie verzögert

gert oder aufgehalten (retardirt) wird, wie folgende Beispiele zeigen.



Die erste Verwechslung dieses Septimenakkords wird, als übermässiger Sextquintenakkord, eben so gern, wie der schon oft erwähnte übermässige Sextenakkord, gebraucht. Er ist gewissermassen derselbe; man kann einen statt dem andern nehmen, die Quinte kann jederzeit eben sowohl zugefügt als ausgelassen werden. Hier würde in jeder Lage des Akkords eine verbotene Quintenfolge entzischen, wenn man bei der Auflösung alle Intervalle zugleich fortschreiten liesse. Es kann daher die Quinte und die Terz zurückgehalten werden, so dass der Bass mit der Sexte voraus fortschreitet. Oder auch, man kann die Quinte, vor der wirklichen Auflösung, auf die Terz übergehen lassen; letztere wird dadurch verdoppelt, und man bekommt dann den übermässigen Sextenakkord. Man vergleiche die folgenden Beispiele.

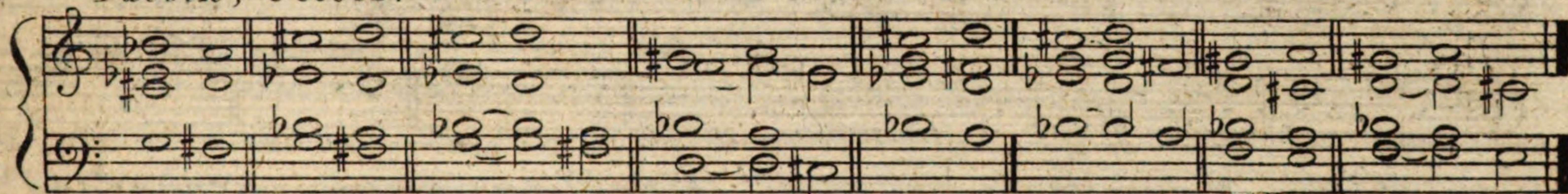


Die zweite und dritte Verwechslung ist auf ähnliche Weise zu

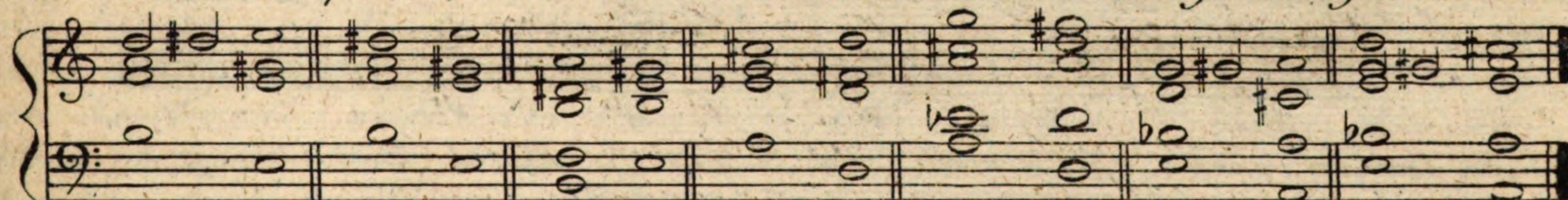
behandeln.

2^{te} Verwechslung.
falsch, besser.

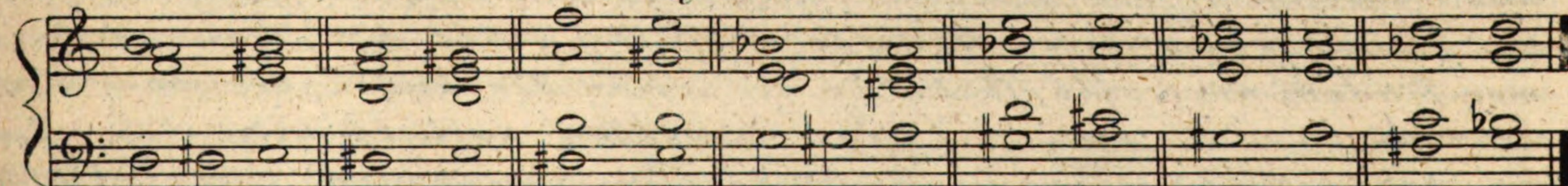
3^{te} Verwechslung.



5. In dem Septimenakkorde mit kleiner Terz, vermindelter Quinte und kleiner Septime, kann auch die kleine Terz zur grossen gemacht werden.



Bei der ersten Verwechslung erscheint ein Sextquintenakkord mit kleiner Sexte, vermindelter Quinte und vermindelter Terz. z. B.



H. E. H. E. H. E. E. A. E. A. E. A. D. G.

Bei der zweiten Verwechslung wird man finden, dass dieser Terzquartsextenakkord (übermässige Sexte, grosse oder übermässige Quarte u. grosse Terz) ebenfalls Ähnlichkeit mit dem übermässigen Sextenakkord und dem - diesem gleichen - übermässigen Sextquintenakkord hat; auch er, dieser übermässige Sextquartterzakkord, kann an der Stelle jener zwei

genom.

genommen werden, wie in dem letzten Beispiele.

H. E. H. E. D. G. D. G. E. A. E. A. D. G.

Die dritte Verwechslung wird leicht zu beurtheilen seyn.

H. E. D. G. E. A. A. D. C. F. Es. As.

So lassen sich noch mehrere Akkorde durch Erhöhung oder Vertiefung eines und des andern Intervalls verändern, und ihre Erklärung wird nun keine Schwierigkeiten machen, wenn man das, was bisher über die Dissonanzen gesagt ward, gehörig begriffen und die bereits aufgestellten Akkorde sorgfältig geübt hat. Man wird immer finden, dass alle Akkorde von einer der beiden Grundharmonieen abstammen, und sich auf eine derselben zurückführen lassen, und dass ihre verschiedenen, oft fremdartig scheinenden, Umgestaltungen doch nur durch Erhöhung oder Vertiefung eines oder des andern, zur Grundharmonie gehörenden, Intervalles entstanden.

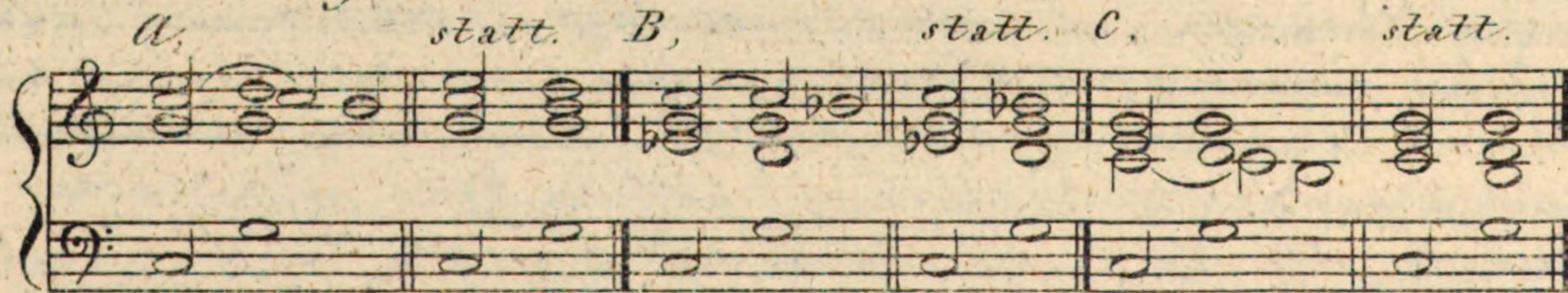
4. Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten.

Oft findet man in einem Akkorde einen Ton, welcher der Grundharmonie nicht angehört, und weder die Terz, noch die Quinte, noch die Septime des eigentlichen Grundtons ist. Ein solcher fremder Ton ist gewöhnlich aus dem vorhergehenden Akkorde zurückgehalten wor-

den; er vertritt die Stelle eines andern - zur Harmonie wirklich gehörenden-Tons, so dass dieser später erklingt. Immer ist ein solcher fremder Ton von demjenigen, dessen Stelle er einnimmt, nur um eine Tonstufe entfernt; er liegt um einen ganzen oder einen (grossen) halben Ton höher, oder einen halben Ton tiefer. Auf dem Notensysteme steht er auf der nächsten Stufe. Man nennt solche stellvertretende Töne Vorhalte, weil sie eigentlich nur eins oder das andere Intervall eines Akkords auf- oder vorhalten. Jeder Vorhalt ist eine Dissonanz, u. wenn er aus dem vorgehenden Akkorde zurück- oder fortgehalten wird, so erscheint er als Bindung oder vorbereitete Dissonanz; geht er auf den eigentlichen harmonischen Ton über, so geschieht die Auflösung. Man kann aber auch die Vorhalte frei eintreten lassen. Die dissonirenden Akkorde, welche wir bereits kennen gelernt haben, wurden immer auf einer anderen Harmonie, bei fortschreitendem Grund- oder Basston, aufgelöst; die Vorhalte aber lösen sich auf derselben Harmonie auf, ohne die Fortschreitung des Grundtons zu bestimmen. Dadurch unterscheiden sie sich wesentlich von den andern Dissonanzen. Findet man also einen Akkord, der ein anderes Intervall, als die den beiden Grundharmonieen eigenthümlichen, enthält, also ein Intervall, das nicht die Terz, Quinte oder Septime des Grundtons ist. (den diesen muss man stets berücksichtigen) so muss solches ein harmonie-fremder Ton - ein Vorhalt seyn. Jeder Ton kann dem zunächst unter ihm liegenden ganzen oder (grossen) halben Tone vorgehalten werden, also die Quarte der Terz, die Sexte der Quinte, die None der Octave. Wenn ein tieferer Ton als Vorhalt eines höheren dient, so ist die Entfernung gewöhnlich nur ein (grosser) halber Ton; der Vorhalt als Dissonanz löset mit dem nächsten höheren halben Tone auf,

so kann z. B. nicht die kleine, wohl aber die grosse Septime Vorhalt der Octave seyn.

Uebrigens vermehrt sich durch die Vorhalte die Zahl der Akkorde gar sehr, wenn man nämlich die Intervalle - wie gewöhnlich - vom Basston, nicht vom Grundtone aus, abzählt und benennt. Man findet da einen Quintquarten - einen Nonenseptquart - einen Sextquintsekundakkord u. s. f. Es ist nicht nöthig, diese Benennungen zu merken. Weiss man die Vorhalte zu beurtheilen, so wird man immer sehen, dass auch die fremdscheinenden Akkorde, welche durch sie entstehen, Abkömmlinge einer der beiden Grundharmonieen sind. So wie diese dadurch umgestaltet werden konnten, dass eins oder das andere ihrer Intervalle um einen kleinen halben Ton erhöht oder vertieft, vermindert oder übermässig genommen wird, so erleiden sie eine andere Umänderung durch die Vorhalte. Diese verhindern das gleichzeitige Zusammenklingen der Bestandtheile eines Akkordes, lassen, statt des einen oder andern harmonischen Tones, erst einen fremden - nämlich den zunächst liegenden höheren oder tieferen - hören, u. nun, durch dessen Fortschreiten, die eigentliche Harmonie erscheinen. Durch Beispiele wird sich alles deutlicher zeigen lassen.



In den vorstehenden drei Beispielen findet man bei dem jedesmaligen zweiten Akkorde Quinte und Quarte zusammen, statt Quinte und Terz. Die Quarte ist nur Stellvertreter oder Vorhalt der Terz, statt

dass alle drei Oberstimmen des ersten Akkordes zugleich fortschreiten, bleibt dessen Octave - sie wird im zweiten Akkorde zur Terz - als Bindung liegen und erscheint nun erst als Quarte. Sie ist eine vorbereitete Dissonanz, die sich auf derselben Harmonie sogleich auflöst, wie die, bei jedem Beispiele beigefügten Akkorde ohne den Vorhalt, zeigen. Der Vorhalt hat auf das Fortschreiten der Harmonie keinen Einfluss, es kann derselbe Akkord, mit oder ohne Vorhalt, folgen, er bestimmt blos das Fortrücken der oder jener einzelnen Stimme. Die reine Quarte, die hier als Vorhalt dissonirt, (sie liegt bei A in der zweiten, bei B in der oberen, bei C in der dritten Stimme von oben) ist zwar an und für sich konsonirend; hier bildet sie aber mit der Quinte eine Sekunde, umgekehrt (wie bei B) eine Septime, und schreitet wie diese fort.



In den vorstehenden Beispielen bei A und B findet man beim 2^{ten} Akkorde, der Octave des Dreiklangs die None vorgehalten. Bei A liegt sie oben, bei B in der Altstimme. Man hat also None, Quinte und Terz, statt Octave, Quinte und Terz. Es ist leicht einzusehen, dass man in solchen Fällen, wo die None Vorhalt der Octave ist, und auf diese übergehen muss, nicht die sonst gleichbedeutende Benennung, Sekunde, brauchen kann. Bei C erscheint im dritten Akkorde eine übermässige None; diese muss, wie jedes übermässige Intervall, um einen halben Ton aufwärts treten, und auf der Terz des Grundtons, von

von welcher sie Vorhalt ist, auflösen. Diese Terz muss deshalb die Decime heissen, weil auf 9 natürlich 10 folgt.



Hier ist in dem Beispiele bei A jeder Sexte des Bassons die Septime vorgehalten. Betrachtet man diese Akkorde, wie sie zur Erklärung beigelegt sind, und sucht zu jedem den Grundton, so ergibt sich leicht, dass diese Septimen nur harmoniefremde Töne, oder Vorhalte seyn können. Wären die Akkorde wirkliche Septimenharmonien, so könnten sie nicht auf demselben Basse auflösen. Das andere Beispiel macht diess noch deutlicher, man hat die nämlichen Akkorde und dieselben Grundtöne, beim zweiten Akkorde aber ist die Quinte Vorhalt der Quarte, beim dritten die Quarte Vorhalt der Terz.



Vorstehende zwei Beispiele zeigen, dass auch der Bass als Vorhalt gebraucht werden kann; die Oberstimmen geben die folgende Harmonie voraus an, die Unterstimme bleibt liegen, wird dadurch zum Vorhalte und folgt später nach.



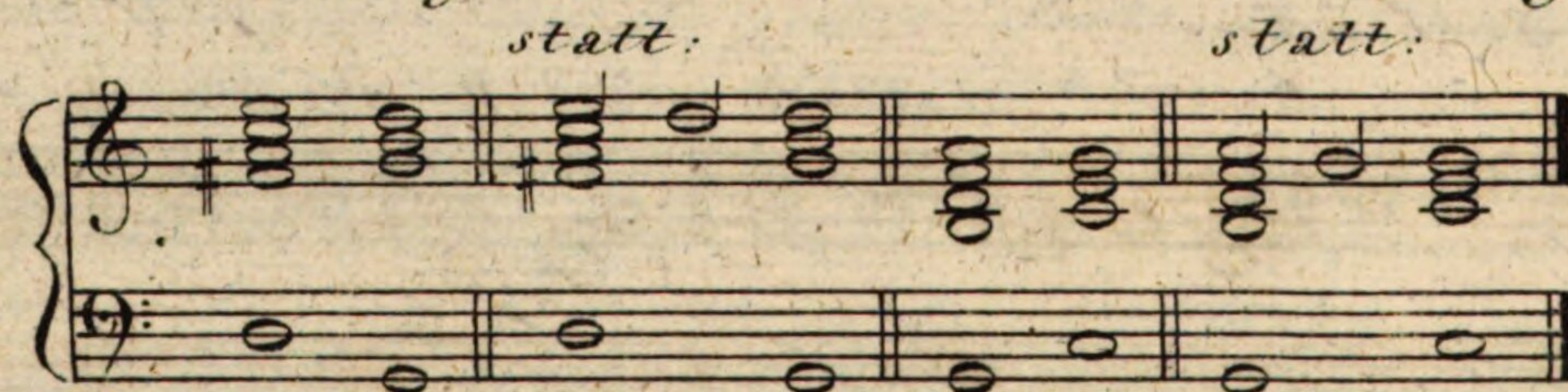
Hier ist (jedesmal beim zweiten Akkorde) jede der oberen Stimmen stellvertretend. Bei A ist None und Septime zugleich Vorhalt der Octave, bei B wird die übermässige None der Decime, die Sexte der Quinte, die Quarte der Terz vorgehalten; bei C findet sich die Sexte als Vorhalt der Quinte, die übermässige Sekunde als Vorhalt der Terz. Will man diese vorhaltenden Akkorde nach den Intervallen abzählen, so findet man bei B None, Sexte und Quarte; bei C Sexte und übermässige Sekunde.

A, B, statt: A, statt: B. C, D.

Grundt: D. G. G. C. D. G. G. C. D. G. G. C.

Man findet vorstehend, bei A und B einen Septimenakkord mit kleiner Terz, vermindelter Quinte und kleiner Septime. Er ist, für sich allein betrachtet, ganz dem ähnlich, welcher früher als zweiter Nebenseptimenakkord aufgestellt ward, und doch sind beide zwei verschiedene Harmonieen. Als wirklicher Septimenakkord müsste bei der Auflösung der Bass um eine Quinte fallen, hier steigt er um einen halben Ton; dort ist der Bass eigentlicher Grundton, hier aber nicht. Man kann statt dieser Septime die Sexte nehmen, sie ist nur ein Vorhalt. Lässt man sie bei liegendem Basse auflösen, - auf die Sexte übergehen - so bekommt man den bekannten Sextquintenakkord, als die erste Verwechslung des Hauptseptimenakkords, deren Grundton um eine grosse Terz tiefer liegt. Häufig findet man diese vorgehaltene Septime wie bei C und D gebraucht, nämlich, dass sie nicht bei liegendem Basse, sondern mit der folgenden

Harmonie zugleich auf die Sexte übergeht; die Auflösung wird aufgehalten; dadurch wird jene Aehnlichkeit mit dem wirklichen Nebenseptimenakkorde noch auffallender. Nimmt man nun den Grundton selbst dazu, so bekommt man einen Akkord aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und grosser None bestehend, oder einen Hauptseptimenakkord, dem die grosse None zugefügt ist, weshalb er auch ein Nonienakkord genannt wird. Man sehe folgende Beispiele.



In jedem Hauptseptimenakkorde kann der Grundton verdoppelt oder die Octave zugefügt werden; diese wird nun hier durch die None vorgehalten, wodurch ein fünfstimmiger Akkord entsteht. Da er aber mit dem Grundton sehr hart klingt, so wird er mehr in der ersten Verwechslung (die Terz des Grundtons im Bass) gebraucht, und dann auch ein Septimenakkord genannt, ob er schon nicht als eigentliche Septimenharmonie angesehen werden kann, weil der Bass nicht eigentlicher Grundton ist. Hier folgen noch einige Beispiele.

oder: statt: oder: statt:

Grundt. A. D. A. D. A. D. A. D. A. D. H. E. F. B. As. Des.

Die folgenden Verwechslungen erklären sich von selbst; man wird immer finden, dass jene Septime (wie in den hier vorstehenden Beispielen) ein Vorhalt der Sexte, vom Grundtone aus aber die None, Vorhalt der Octave ist, und dass die Harmonie ursprünglich vom Hauptseptimenakkorde abstammt.

2^{te} = 3^{te} = 4^{te} Verwechslung.

Grundt. D. G. D. G. D. G. D. G. D. G. D. G.

Weil dieser Akkord am meisten in der ersten Verwechslung, und so gebraucht wird, dass dann die vorhaltende Septime erst auf der folgenden Harmonie auflöst, wodurch er einen wirklichen Septimenakkord völlig ähnlich erscheint, so betrachtet man ihn auch gewöhnlich als solchen und benennt ihn ebenso. Mag man ihn einen Septimenakkord nennen, wenn man ihn nur richtig zu beurtheilen weiss. Er hat fast ohne Ausnahme den harten Dreiklang zum Nachfolger.

Macht man in diesem scheinbaren Septimenakkorde die kleine Septime zur verminderten, (oder, vom eigentlichen Grundtone aus gerechnet, die grosse None zur kleinen,) so erscheint ganz dieselbe Harmonie, welche oben unter der Benennung: vermindelter Septimenakkord, abgehandelt worden ist. Alles was über den so eben erklärten Akkord bemerkt ward, lässt sich auch auf diesen anwenden, die Septime lässt sich ebenfalls als Vorhalt der Sexte betrachten; der Grundton liegt eine grosse Terz tiefer, und von diesem

aus

aus wird die verminderte Septime zur kleinen None, welche Vorhalt der Octave ist. Da diese kleine None aber zum Grundtone selbst noch härter als die grosse klingt, so gebraucht man diesen Akkord selten anders, als in seiner ersten Verwechslung und mit ausgelassenem Grundton. Gewöhnlich wird auch die Septime erst auf der folgenden Harmonie aufgelöst, statt dass sie, bei liegendem Basse, auf die Sexte übergehen sollte; daher hat er als Septimenakkord völliges Bürgerrecht erhalten, ob er sich schon von den eigentlichen Septimenharmonieen durch die Fortschreitung seines Basses wesentlich unterscheidet. Man wird nun erkennen, dass er seinem wahren Ursprunge nach, auch nichts anderes als ein umgestalteter Hauptseptimenakkord ist, dessen Octave die kleine None zum Vorhalte hat. Früher, wo noch nicht von den Vorhalten die Rede gewesen war, konnte diese seine eigentliche Abstammung nicht erklärt werden; deshalb ist auch seines Grundtons nicht erwähnt worden. Uebrigens kann er füglich seine allgewöhnliche Benennung, vermindelter Septimenakkord, behalten. Er hat mehrentheils den weichen Dreiklang zur Folge.

Nachstehende Beispiele mögen zur Erläuterung dienen.

A, statt: B, statt:

Grundt. D. G. D. G. D. G. D. G. D. G. G. C. G. C. G. C. G. C.

Man vergleiche nun, was über die Behandlung und Auflösung des verminderten Septimenakkordes und seiner Verwechslung

gen oben gesagt und durch Beispiele erläutert ist, so werden sich gegenwärtige Bemerkungen überall anwenden lassen. Alle die Beispiele, welche dort aufgestellt sind, lassen sich auf ähnliche Weise behandeln; die verminderte Septime kann jederzeit auch bei liegendem Basse auf die Sexte, deren Stelle sie vertritt, fortschreiten und mit ihr vertauscht werden.

Zum Ueberfluss stehen hier noch einige Beispiele, woraus man ersehen kann, wie in diesem sogenannten verminderten Septimenakkorde die Septime des Basstons als Vorhalt der Sexte zu betrachten, aber auch mit dem eigentlichen Grundtone als vorhaltende kleine None wirklich zu gebrauchen ist.

1., 2., oder: 3., oder: 4., oder: 5., oder: oder:

Grundt. E. A. E. A. E. A. E. A. E. A. E. A. E. A. E. A.

1., oder: oder: oder: 2., oder: 3., oder: 4., oder:

Grundt. A. D. A. D. A. D. A. D. A. D. A. D. A. D. A. D.

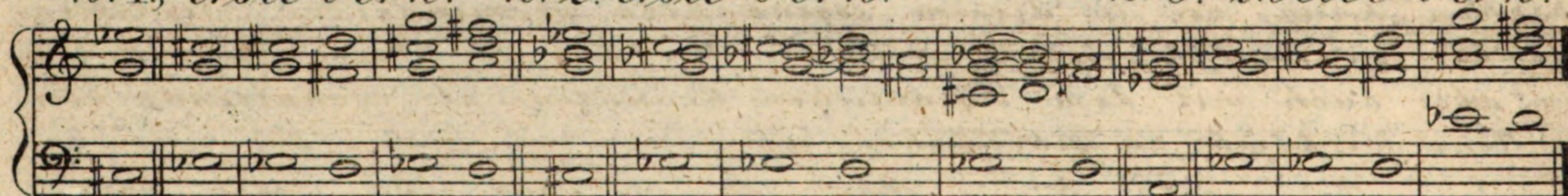
Unter der vorhergehenden Nummer dieses Abschnittes (3) ward auch 1. eines doppelt verminderten Dreiklangs; 2. eines doppelt verminderten Septimenakkords; 3. eines Septimenakkords mit grosser Terz, *falscher*

falscher Quinte und kleiner Septime, gedacht. (Man beliebe sie nachzusehen.) Es ward dabei bemerkt, dass die erste Verwechslung des ersteren, (der übermässige Sextenakkord,) mit der ersten Verwechslung des zweiten, (dem übermässigen Quintsextenakkord,) sowie mit der zweiten Verwechslung des dritten, (dem übermässigen Sextquartterakk.) Ähnlichkeit habe, und einer an des andern Stelle stehen könne. z. B.

Nº 1, erste Verrw.

Nº 2, erste Verrw.

Nº 3, zweite Verrw.



Vergleicht man diese drei Akkorde mit Aufmerksamkeit, so findet sich, dass sie im Grunde nur eine und dieselbe Harmonie, und nur scheinbar verschieden sind. Wir wollen Nº 3 der vorstehenden Beispiele zuerst betrachten. Macht man die verminderte Quinte dieses Septimenakkordes zur reinen, so hat man den Hauptseptimenakkord. Dass ein Intervall oft willkührlich erhöht oder vertieft wird, ist schon bemerkt worden. Hier ist die Quinte, e, zur verminderten, es, gemacht. Deswegen ungeachtet wird dieser so umgestaltete Septimenakkord wie die Hauptseptimenharmonie behandelt. Auf dem Grundton selbst, oder unverwechselt, ist er zu hart. Nimmt man ihn in der ersten Verwechslung, so entsteht ein Quintsextenakkord mit vermindelter Terz. Lässt man die Sexte fehlen, (welches hier die Octave des Grundtons ist) so hat man ja ganz den Akkord Nº 1., welcher ein doppelt vermindelter Dreiklang hiess. Wenn nun in der zweiten Verwechslung von Nº 3. das a, (hier die Quarte, eigentlich die Octave des

Grundtons,) ebenfalls ausgelassen wird, so hat man völlig die erste Verwechslung von N^o 1, den übermässigen Sextenakkord. N^o 1. ist also nur ein scheinbarer Dreiklang; er unterscheidet sich von dem übermässigen Dreiklange dadurch, dass bei letzterem der Bass auf verschiedene Weise fortschreiten kann, und doch die übermässige Quinte gehörig auflöst. Dieser doppelt verminderte Dreiklang erlaubt aber nur eine bestimmte Fortschreitung; der Bass steigt um einen halben Ton, oder der eigentliche Grundton fällt um eine Quinte. Er ist also im Grunde die erste Verwechslung eines Septimenakkords, sein Grundton liegt um eine grosse Terz tiefer, er ist ein und derselbe Akkord wie N^o 3, ein Hauptseptimenakkord mit vermindelter Quinte. Weil er aber am meisten mit ausgelassenem Grundton und als Sextenakkord gebraucht wird, ist er zum Dreiklange gemacht worden.

Macht man bei N^o 2. die verminderte Terz zur kleinen, so hat man den schon erklärten verminderten Septimenakkord. Betrachtet man ihn nun nach jener Erklärung, (nämlich dass die verminderte Septime eigentlich nur ein Vorhalt ist, und der Grundton um eine grosse Terz tiefer liegt,) so hat man wieder den Akkord von N^o 3, einen Hauptseptimenakkord mit vertiefter oder vermindelter Quinte, der am liebsten in der dritten Verwechslung (die verminderte Quinte des Grundtons im Bass) bald mit der Octave des Grundtons, (wie bei N^o 3.) bald ohne diese, (wie bei N^o 1.) bald mit zugefügter kleiner None, als Vorhalt der Octave (wie bei N^o 2.) gebraucht wird; oder - was gleichviel ist - dieser in Rede stehende Septimenakkord kommt am liebsten in seiner dritten Verwechslung vor, bald als übermässiger Sextenakkord, (N^o 1.) bald als übermässiger Quintsextenakkord, (N^o 2.) bald als übermässiger Sext-

quart.

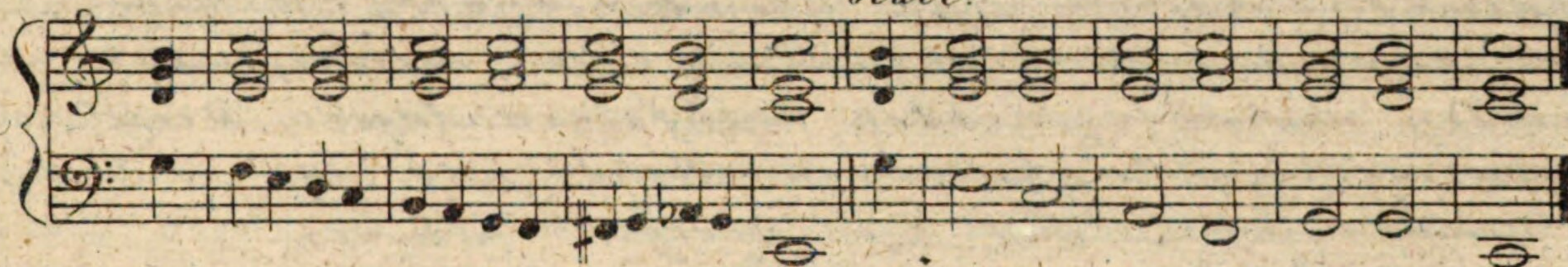
quartterakkord, (N^o 3.) Diese drei Harmonieen sind also im Grunde eine und dieselbe, man kann jederzeit eine an die Stelle der andern setzen; sie haben einen und denselben Grundton, dieser ist in den vorhergehenden Beispielen A, wie im ersten Akkord von N^o 3. zu sehen ist.

Eben diese dreierlei Weise des Gebrauchs dieses Akkordes hat es veranlasst, ihn für wirklich verschieden zu halten, oder doch wenigstens zu benennen. Auf den Namen kommt es, wie gesagt, nicht an; sie sind als übermässige Sextenakkorde allgemein bekannt, und am gewöhnlichsten im Gebrauch, vielleicht auch am leichtesten aufzufinden; nenne man sie immer so, wenn man nur ihre wahre Abkunft gründlich weiss. Bei der Erklärung der Tonarten wird sich noch deutlicher zeigen, wenn und warum statt des Hauptseptimenakkords diese Septimenharmonie zu wählen, oder die reine Quinte von jenem zur verminderten umzugestalten ist, und dass dennoch der Grundton einer und derselbe bleiben muss. Durch Vervielfältigung der Beispiele mache man sich die Sache möglichst klar u. geläufig.

Wenn ein oder das andere Intervall eines Akkordes zu dem folgenden als Vorkalt zurückgehalten, in seiner Fortschreitung aufgehalten oder verzögert wird, so müssen natürlich die übrigen Stimmen voraus fortgehen. Dadurch entstehen bei mehreren dergleichen Akkordfolgen sogenannte synkopirte Noten, die man häufig in Musikstücken findet z. B.



Aus dem was wir nun bereits über die Vorhalte bemerkt haben, ergibt sich, dass sie nur zufällige Dissonanzen sind, die blos an der Stelle eines zur Harmonie wesentlich gehörenden Tones stehen. Sie werden nicht immer aus der vorhergehenden Harmonie zurückbehalten, (in diesem Falle sind sie vorbereitete Dissonanzen,) oft treten sie auch frei ein, man gebraucht sie unvorbereitet, z. B.



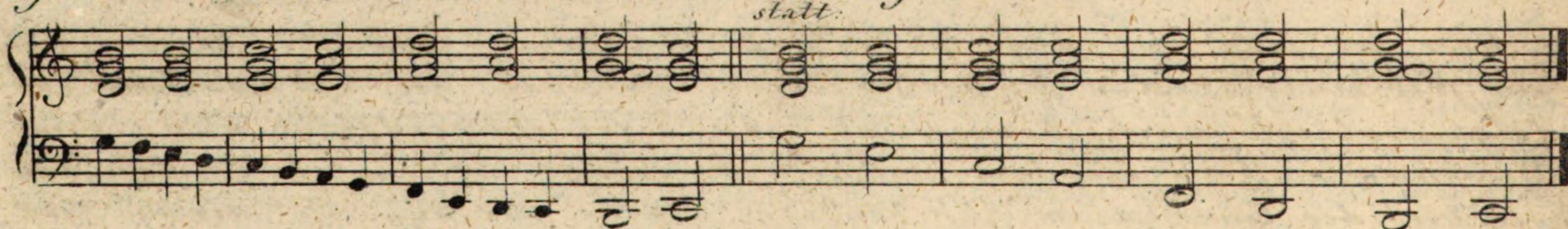
Hier ist jede mit dem Akkord anschlagende Bassnote dissonirend, ein frei eintretender unvorbereiteter Vorhalt, der harmonische Ton folgt sogleich nach. Betrachtet man diese Akkordfolge ohne diese Dissonanzen, (wie sie dem Beispiele beigelegt ist,) so sieht man, dass sie blos die Lücken in der Tonfolge, welche der Bass bei seinem Fortschreiten macht, ausfüllen. Es sind leicht vorübergehende Töne, die eben so gut wegbleiben können und in harmonischer Rücksicht nicht beachtet werden. Man nennt sie deshalb auch durchgehende Noten, Durchgänge.

Auch in der Oberstimme, so wie in jeder anderen, können solche Durchgänge gebraucht werden, vorausgesetzt, dass sie keine fehlerhaften Fortschreitungen machen. z. B.



In diesen vorstehenden Beispielen findet man die durchgehende Note immer auf dem Anschlage und den eigentlichen harmonischen Ton nachschlagend. Solche Durchgänge nannte man sonst irreguläre, (unregelmässige) auch wohl Wechselnoten, weil ein solcher Ton sogleich verwechselt, umgetauscht wird.

Eben so kann man, umgekehrten Fallo, zur Ausfüllung der Lücken, die bei dem Fortschreiten einer oder der andern Stimme entstehen, dem angeschlagenen harmonischen Tone einen dissonirenden oder harmoniefremden nachschlagen oder nachfolgen lassen. Diess nannte man sonst einen regulären (regelmässigen) Durchgang, und es hat damit gleiche Bewandniss wie mit dem vorigen. z. B.



Sie kommen oft vermischt, bald als reguläre, bald als irreguläre Durchgänge vor, sowohl vor- als nachschschlagend. In folgenden Beispielen sind die durchgehenden Noten mit Strichen bezeichnet, man sieht dann sogleich, welches die eigentlichen harmonischen Töne sind.



Man sieht aus diesen Beispielen, dass die durchgehenden Noten immer nur um eine Stufe, höher oder tiefer, von der harmonischen entfernt

sind. Sie werden auch auf mancherlei andere Weise gebraucht, es können mehrere nacheinander folgen, der durchgehende Ton kann um mehrere Stufen entfernt liegen, u.s.f.; doch wird man immer finden, wie sie mit der eigentlichen Harmonie in genauester Verbindung stehen. Wir werden in der Folge finden, wo und wie diese Durchgänge zu brauchen sind, und wie sie gar viel zur Verschönerung der Melodien beitragen können. Jetzt wurden sie blos erklärt um zu zeigen, was es mit derlei dissonirenden oder harmoniefremden Tönen für Bewandnis habe. Da sie fast in jedem Musikstücke vorkommen, so hat man Gelegenheit genug, sie aufzusuchen und kennen zu lernen.

Was wir bisher über die Dissonanzen und ihre Behandlung anführten, wird ungefähr das Nöthigste und Wichtigste seyn, was der Anfänger davon wissen muss, um sich jeden vorkommenden Akkord erklären und auf seine Grundharmonie zurückführen zu können. Ausser dem Zusammenhange und für sich allein betrachtet, wird man freilich oft Akkorde finden, die sich auf mehrerlei Weise erklären lassen, weil sie einer ganz anderen Harmonie völlig ähnlich, oder auch nur auf dem Papiere, nicht dem Klange nach, verschieden sind. Gewöhnlich findet man dann erst die gehörige Auskunft, wenn man auf die folgende Harmonie sieht, und so wird man manche dergleichen und andere Fälle beurtheilen lernen, wenn man mehrere Akkorde in Verbindung zu bringen, oder eigentliche harmonische Fortschreitungen zu machen gelernt hat.

Vierter Abschnitt.

Wiederholung der Akkordlehre.

Nachdem wir bis hierher wo möglich alle brauchbare und in der Musik wirklich vorkommende Akkorde aufzuführen und kennen zu lehren versucht haben, wird es sehr wohlgethan seyn, das Wichtigste nochmals in einer gedrängten Wiederholung zu übersehen.

Wir haben als den Ursprung aller Akkorde zwei Grund- oder Stamm-

harm.

harmonieen aufgestellt, nämlich 1, den Dreiklang, 2, die Septimenharmonie.

Der harte und weiche Dreiklang sind die vorzüglichsten konsonirenden Akkorde, nur diese können zur Grundlage eines Musiksatzes dienen. Der verminderte Dreiklang ist hierzu nicht tauglich, auch ist er weniger vollkommen konsonirend und seine Fortschreitung leidet mancherlei Beschränkungen; er ist gewissermassen eine Umgestaltung des weichen Dreiklanges.

Die Hauptseptimenharmonie ist der Ursprung aller wesentlich dissonirenden Akkorde.

Die Nebenseptimenharmonieen sind Veränderungen der Hauptseptimenharmonie, und werden wie diese behandelt.

Die verminderten und übermässigen Intervalle sind Dissonanzen; die ersteren verlangen bei der Fortschreitung um einen grossen halben Ton abwärts, die letzteren so viel aufwärts.

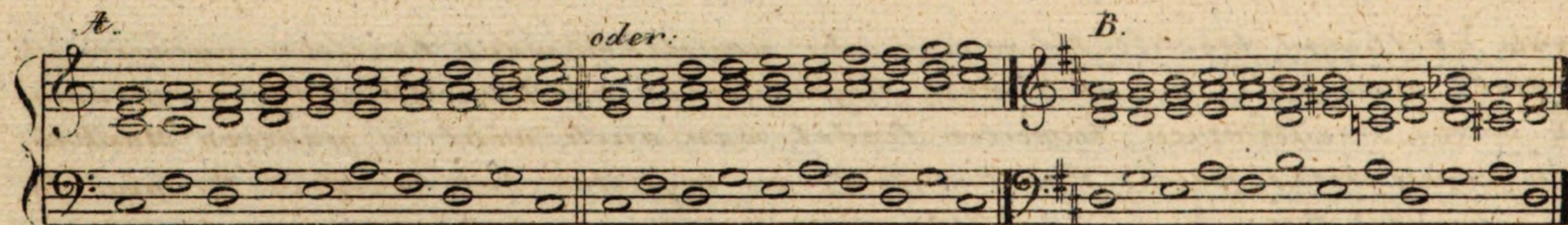
Alle harmoniefremde Töne, die nicht wesentliche Bestandtheile einer Dreiklangs- oder Septimenharmonie und ihrer Verwechselungen sind, hat man als Vorhalte und Durchgänge zu betrachten.

Aus diesen Gesichtspunkten sind alle Akkorde zu beurtheilen. Jede Harmonie muss sich auf eine der beiden Grundharmonieen zurückführen lassen; jeder Akkord muss vom Dreiklange oder der Septimenharmonie abstammen.

Fünfter Abschnitt:

Bezeichnung der Akkorde mit Ziffern.

In früherer Zeit wurden dem Klavierspieler, wenn er eine Melodie, welche ein anderes Instrument oder eine Singestimme vorzutragen hatte, blos mit Akkorden begleiten und die Harmonie ausfüllen sollte, nur die Bassnoten vorgeschrieben, und die darzu anzuschlagenden Akkorde mit Ziffern und Zeichen angedeutet. Man nannte eine solche bezifferte Bassstimme gewöhnlich den Generalbass, ob man schon auch unter diesem Ausdruck oft die Kenntniss der Har-



Man zählt die mit Ziffern angedeuteten Intervalle vom Basston aus aufwärts, übrigens weiss man schon, dass sie auch um eine Octave und noch höher dieselben Benennungen haben. Die Octave wird auch mit 1 bezeichnet, ob man schon damit gewöhnlich nicht die eigentliche Prime, sondern die Octave des Basstones meint.

Der Sextenakkord wird bezeichnet mit $\frac{6}{3}$ oder auch nur mit 6, der Sextquartakkord mit $\frac{6}{4}$ auch wohl nur mit 4, der Septimenakkord mit $\frac{7}{3}$ oder $\frac{7}{5}$, oder $\frac{7}{3}$, (auch nur mit 7 allein,) der Sextquintakkord mit $\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{5}$, der Sextquartterzakkord mit $\frac{6}{3}$ oder $\frac{4}{3}$, der Sekundquartsextakkord mit $\frac{6}{2}$, $\frac{4}{2}$ oder 2. Soll noch ausser der Vorzeichnung ein Intervall erhöht oder erniedriget werden, so wird das #, b oder k neben die Ziffer gemacht, das # wird auch mit einem Strich durch die Ziffer angezeigt, z. B. $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{3}$ u. s. f. Ein Versetzungszeichen unter der Ziffer gilt für die Terz, z. B. $\frac{6}{\#}$, $\frac{6}{k}$, $\frac{6}{b}$.

Wenn zu einem Basston zwei oder mehrere Akkorde nacheinander anschlagen sollen, so stehen die Ziffern neben einander, z. B. $\frac{8}{3}\frac{7}{5}\frac{6}{4}\frac{5}{3}$.

Bei neben einander stehenden einzelnen Ziffern soll gewöhnlich nur der bezeichnete Ton fortschreiten, z. B. bei 87 giebt man den Dreiklang mit der Octave des Grundtons an, und lässt diese zur Septime fortschreiten, während die andern Stimmen liegen bleiben; auf gleiche Weise lässt man bei 56 die Quinte des Dreiklangs zur Sexte übertreten, u. s. w. Bestimmter ist die Bezeichnung, wenn solche Akkorde vollständig beziffert und die Intervalle, welche liegen bleiben sollen, mit Strichen angedeutet sind, z. B. $\frac{9}{3}\frac{8}{3}$. Man schlägt hier None, Quinte und Terz an, die None schreitet auf die Oc-

tave, die Quinte und Terz bleiben dazu liegen. So verfährt man bei ähnlichen Bezeichnungen, z. B. 43, oder $\frac{5}{4} \frac{6}{3}$ oder 65. Die Striche zeigen immer das Fortdauern derselben Töne an, z. B. $\frac{6}{5} = =$ soll dreimal nacheinander folgen, der Bass mag dazu derselbe bleiben oder nicht.

Gewöhnlich werden nur die nöthigsten Intervalle, oder ein den Akkord bestimmt bezeichnender Ton, mit Ziffern angedeutet, und die übrigen als bekannt angenommen. Man setzt z. B. voraus, dass zur 6 oder $\frac{6}{5}$ auch die Terz, zur 4 oder $\frac{4}{3}$ die Sexte, zur 2 Sexte u. Quarte, zur 7 Quinte und Terz gehöre; dass bei 43 die Quarte als Vorhalt der Terz im Dreiklange, oder bei 98 die None als Vorhalt der Octave behandelt werden müsse.

Ist der ganze Akkord vorhaltend, oder keiner der gewöhnlichen, so wird er auch ganz bezeichnet, z. B. $\frac{9}{4}$ oder $\frac{7}{2}$.

Wenn über einer Stelle *tasto solo* (*tasto* oder *t. s.*) steht, so werden die Bassnoten allein gespielt bis wieder Ziffern folgen; ist *unisono* oder *all' Octave* beigesetzt, so giebt die rechte Hand dieselben Töne um eine Octave höher an.

Wenn in der Bassstimme mehrere geschwinde (durchgehende) Noten vorkommen, so wird nur der zur Hauptnote (oder der harmonischen) gehörende Akkord angeschlagen. Wenn der Akkord der zweiten Note angeschlagen werden soll, (die erste Note ist dann ein irregulärer Durchgang, eine Wechselnote,) so sollte auch die Bezifferung über dieser stehen. z. B.

A.

B.



Da es oft nicht gleichgültig ist, in welcher Lage ein Akkord genommen wird, so stehen bei einer guten und sorgfältig gefertigten Bezifferung – die man freilich

selten

selten findet - die Ziffern so, wie die Intervalle genommen werden sollen, z. B. $\frac{3}{2}$ zeigt an dass die Terz oben, die Quinte unten liegen muss; bei $\frac{3}{3}$ ist die Terz die oberste, die Septime die zweite, die Quinte die dritte Stimme. In Hinsicht der Höhe oder Tiefe, in welcher man die Akkorde angiebt, muss man sich immer nach der zu begleitenden Melodie richten; die Begleitung muss stets der Hauptstimme untergeordnet seyn.

Will man eine bezifferte Bassstimme nur dreistimmig begleiten, so muss man zu beurtheilen wissen, welches Intervall am füglichsten ausgelassen werden kann, auch soll es so viel als möglich die Bezifferung ausweisen, z. B. bei $\frac{3}{3}$ kann die Terz, bei $\frac{3}{2}$ die Quinte wegbleiben.

Selbst bei einer guten Bezifferung ist es nicht leicht, ein Musikstück richtig und gut zu begleiten, und wird dazu eine hinlängliche Kenntniss des Ganges der Harmonie, so wie ein gebildetes musikalisches Gefühl erfordert.

Da es jetzt, wie gesagt, meistens nur den Organisten und Musikdirektoren nöthig ist, mit bezifferten Bässen gehörig umzugehen zu wissen, und es hier blos darum zu thun war, zu zeigen wie die Akkorde auch mit Ziffern angedeutet werden können, so begnügen wir uns damit, noch einige bezifferte Beispiele anzuführen: N^o 1 ist vollständig beziffert, bei N^o 2 sind nur die nöthigsten Signaturen - nach der gewöhnlichen unvollkommenen Weise - beigefügt, zu beiden aber zugleich die Akkorde ausgesetzt. N^o 3 u. N^o 4 mag der Lernende zur Uebung selbst aufsuchen und ausschreiben. In den schon erwähnten Choralbüchern von Hiller, Umbreit, Werner u. a. m. findet man zu den ausgesetzten Akkorden auch die Bezifferung beigefügt, und es kann sich derjenige, der sich im Spielen bezifferter Bässe üben und Fertigkeit erwerben will, jener Werke bedienen. In anderen, besonders älteren Choralbüchern findet man zu dem Basse blos noch die Oberstimme, welche die Choralmelodie führt, zugefügt, die übrigen zwei Mittelstimmen aber mit Zif-

fern bezeichnet.

Handwritten musical score for No. 1, featuring a treble and bass staff with notes, rests, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

Handwritten musical score for "No. 2". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music consists of a series of chords and single notes, with some notes beamed together. The lower staff includes many fingerings (numbers 1-5) and some accidentals (sharps and flats). The piece ends with a double bar line.

No. 3.

Handwritten musical notation for No. 3, featuring a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and half notes. Above the staff, there are various numbers and symbols indicating fingerings and breath marks: 3, 6/4, 6/3, 5/3, 8/3, 6/5, 5, 8/3, 6/5, 3/5, 3/6, 8/3, 7/3, 6/6, 5/4, 4/3, 6, 4/6, 3/7, and 8/3.

N^o 4. 

Sechster Abschnitt.
Von den Tonarten.

(Es ist zwar schon im ersten Cursus dieses Werks von den Tonarten gesprochen worden; da aber bei jener Erklärung nur auf den angehenden Klavierspieler Rücksicht genommen ward, so ist hier eine nähere Erörterung dieses wichtigen Gegenstandes unumgänglich nöthig. Ueberdiess soll auch dieser Cursus von dem ersten möglichst unabhängig seyn.)

Jedes Tonstück ist eine geordnete Folge mehrerer, unter sich immer in nähe-

rer Beziehung stehenden Akkorde. Eine dieser Harmonieen ist darinn besonders herrschend; alle übrige gehen von ihr aus, sind von ihr abhängig, oder genau mit ihr verbunden.

Zu einer solchen Hauptharmonie eines Musiksatzes ist aber keine andere, als der harte und der weiche Dreiklang brauchbar, und deren Grundton ist der Hauptton des Stückes, es geht aus diesem Tone, diese Tonart liegt zum Grunde. Wenn z. B. der harte Dreiklang auf C in einem Musiksatz die Hauptharmonie ist, die am häufigsten vorkommt, die sich dem Gehör am festesten einprägt, um die sich alle andere Akkorde-gleichsam als um den Mittelpunkt des Ganzen-drehen: so liegt die Tonart C-dur zum Grunde, das Stück geht aus C-dur. Ist der weiche Dreiklang auf A die Hauptharmonie, so hat man die Tonart A-moll, der Satz geht aus A-moll.

Da, wie gesagt, nur der harte und weiche Dreiklang der Hauptakkord eines Tonstücks seyn kann, so giebt es eigentlich auch nur zweierlei Tonarten, nämlich die harte und weiche, oder die Dur- und Moll-Tonart.

Jeder Ton des Klaviers, auf welchem man einen harten oder weichen Dreiklang nehmen kann, muss natürlich auch zum Haupttone eines Stückes brauchbar seyn, also c, des oder cis, d, es oder dis, e, f, fis oder ges, g, as oder gis, a, b, h. Man nimmt daher gewöhnlich 12 Dur- und 12 Moll-Tonarten an. Uebrigens kann, wie bekannt, jeder Ton in mehrerlei Gestalt auf dem Papiere vorgestellt werden; der Dreiklang auf As lässt sich auch als Gis, Es als Dis schreiben, im Klange ist deshalb kein Unterschied.

Wenn die eine Tonart dur, das heisst die harte, die andere moll, die weiche, genennet wird, so darf man deshalb der ersteren nicht immer und im Allgemeinen einen härteren, oder der zweiten einen milderer Charakter zuschreiben; es sind diess allgemein übliche Kunstausdrücke.

A. Die harte oder Durtonart.

a, Tonleiter der harten Tonart.

Die gewöhnliche Ordnung, in welcher wir die 7 Haupttöne der Musik hören und nennen, c, d, e, f, g, a, b, bestimmt auch die Folge derjenigen Töne, welche nothwendig zur Tonart C-dur gehören. Unser Notensystem ist besonders geeignet, diese Tonfolge in gleicher Ordnung, ohne eines Versetzungszeichens zu bedürfen, darzustellen. So sind auch unsere Klavierinstrumente eingerichtet, dass man jene Tonfolge von c bis b nach der Ordnung der Untertasten, und ohne den Gebrauch einer Obertaste angeben kann. Die Tonart C-dur heisst deshalb die Stammtonart aller Durtöne, denn die übrigen sind, nach gleichem Verhältniss, von ihr abgeleitet, nur auf andere Stufen versetzt, transponirt. Die Ordnung der zu einer Tonart wesentlich gehörenden Töne, oder ihre Tonreihe, wird gewöhnlich die Tonleiter, Skala, genannt. So wie nun die Tonleiter C-dur aus sieben Tönen besteht, so enthält jede andere sieben Töne, und so wie diese Tonleiter geordnet ist, in demselben Verhältniss steht jede andere Durtonleiter.

Betrachten wir nun die Tonleiter C-dur nach dem Verhältniss der Töne, so finden wir die zweite Stufe von der ersten, dem Haupttone, um einen ganzen Ton entfernt, so auch die dritte von der zweiten, e von d; die Entfernung der vierten von der dritten, f von e, ist aber nur ein grosser halber Ton; von 4-5, oder von f zu g findet man wieder einen ganzen Ton, von 5-6, g zu a, auch so viel, von 6-7, a zu b, desgleichen, von 7-8, b zu c, (der Octave des Haupttons) nur ein halber Ton. Der achte Ton der Tonleiter ist als Schlussston derselben oder als Anfangston zur Fortsetzung in der Octave zu betrachten; denn wenn man weiter fortgeht, bekommt man wieder dieselben Töne. Das natürliche Gefühl verlangt auf die siebente Stufe der Tonleiter immer auch noch die achte zu hören.

Hier folgt nun die Tonleiter von C-dur mit Noten; der Sitz ihrer beiden

den halben Töne (von 3-4 und von 7-8) ist durch Bogen angezeigt.

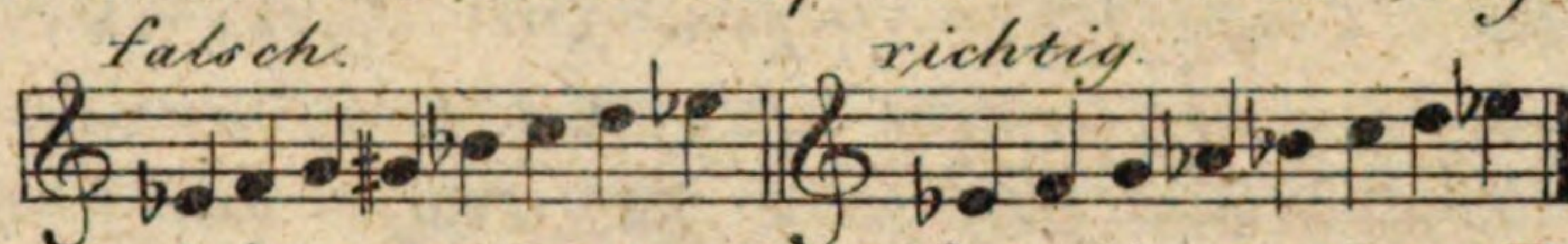


Die Hauptkennzeichen der Dur-Tonleiter findet man darinne. Die Entfernung von der 3^{ten} zur 4^{ten} Stufe, und wieder von 7-8 beträgt nur einen halben Ton, bei den übrigen einen ganzen. Alle übrige Durtonleitern sind eben so beschaffen. Will man z. B. die Tonleiter G-dur suchen, so schreibt man von g aus stufenweise 8 Noten und ordnet sie zu demselben Verhältniss wie C-dur. Man bekommt erst die Töne: g, a, h, c, d, e, f, g. Statt von 7-8 findet man hier die zweite halbe Tonentfernung von 6-7; erhöht man die 7 durch ein #, so dass aus f fis wird, so ist das Verhältniss richtig, und man hat die Tonleiter G-dur. (Die Tonleiter C-dur ist um eine Quinte höher versetzt oder transponirt worden.) Will man die Tonleiter F-dur suchen, so wird man finden, dass die vierte Note, h, wenn sie mit der dritten in das Verhältniss eines halben Tones kommen soll, b werden muss. Die Tonleitern G- und F-dur sind also nur durch einen einzigen Ton von C-dur verschieden, G-dur hat fis statt f, F-dur b statt h. Man vergleiche nun die Tonleiter E-dur; diese weicht in vier Tönen von C-dur ab. Bei N^o 3 sieht man sie ohne Versetzungszeichen, bei N^o 4 in gehöriger Ordnung.



Es kann nicht vorkommen, dass man zur Einrichtung einer Tonleiter beide Arten von Versetzungszeichen nöthig hat; wenn man deren bedarf, so sind es lauter # oder lauter b. Hieraus ergibt sich auch, dass es nicht gleichgültig ist, ob ein Ton diese oder jene seiner doppelten Benennung bekommt. Wollte man z. B. in der Tonleiter Es-dur statt as gis schreiben, so würde die Notenreihe auf

der 3^{ten} Stufe zwei Noten haben und auf der 4^{ten} leer seyn, ob schon der Klang derselbe ist.



Diejenigen Versetzungszeichen, die zur Aufstellung der Tonleiter erforderlich sind, gehören dieser Tonart wesentlich an, sind ihr unentbehrlich, deshalb pflegt man sie gewöhnlich auf dem Notensysteme gleich bei Anfang eines Stücks vorzuzeichnen, damit man sie in der Folge nicht jedesmal vorsetzen darf.

Um sämtliche 12 harte Tonleitern, wie sie immer ein $\sharp$ mehr vorgezeichnet bekommen, aufzufinden, darf man nur von C aus 6 reine Quinten aufwärts nehmen; bei denen aber, die mit $\flat$ vorgezeichnet werden, zählt man auf gleiche Weise in Quinten abwärts. Nämlich:



Man sieht hier dass die Tonart Fis-dur der Mittelpunkt ist, auf welchem dieser Quintenzirkel zusammentrifft, als Fis-dur bedarf sie 6 $\sharp$, als Ges 6 $\flat$; es ist also nur ein enharmonischer Unterschied, dem Klange nach ist Fis u. Ges gleich. Wollte man immer aufwärts in Quinten fortzählen, also Fis-Cis-Gis-Dis u. s. f. so würde man auch wieder auf den Ton C, als His, zurückkommen; dann müsste aber bei Cis jede Note ein $\sharp$, bei Gis-dur die 7^{te} Stufe schon ein Doppelkreuz, $\times$, bekommen, u. s. w. Da man aber Cis-dur als Des mit 5 $\flat$, und As statt Gis mit 4 $\flat$ bequemer vorzeichnen kann, und umgekehrten Falls die Tonarten, welche mehr als 6 $\flat$ bedürfen, mit weniger $\sharp$ zu schreiben sind, (E-dur ist bequemer als Fes,) so sind die 12 Dur-Tonarten, wie wir sie so eben mit ihren Vorzeichnungen angegeben haben, meistens nur gebräuchlich.

Das neue $\sharp$, welches jedesmal die Tonleiter in der Quinte höher zugesetzt bekommt, trifft stets auf die 7^{te} Stufe. Dieser 7^{te} Ton wird gewöhnlich der Leiteton, (weil er

auf

auf die Octave führt,) oder auch Subsemitonium, Unterhalbton genannt. Die $\sharp$, welche den vorhergehenden Tonarten zugehörten, werden bei den folgenden beibehalten; z.B. G-dur bekommt auf die 7^{te} Stufe ein $\sharp$, D-dur behält diess bei, und bedarf ein neues für den 7^{ten} Ton. A-dur hat nun das fis und cis aus D-dur ebenfalls nöthig und dazu noch gis, u.s.f. Bei den Tonarten, welche mit $\flat$ vorgezeichnet werden, fällt das neu hinzu kommende immer auf die 4^{te} Stufe. F-dur hat $\flat$, B-dur behält diess und bekommt ein neues auf die 4^{te} Stufe, es. Man bedarf also ein $\sharp$ um die Stufen 7-8, und ein $\flat$ um 3-4 der harten Tonleiter in das Verhältniss eines halben Tones zu bringen. Man vergleiche die Vorzeichnung aller Dur-Tonarten.

Es wird zu einer sehr nützlichen Uebung gereichen, sich alle Tonleitern selbst, nach angegebener Weise, aufzusuchen und aufzuschreiben.

b, Hauptharmonieen der harten Tonart.

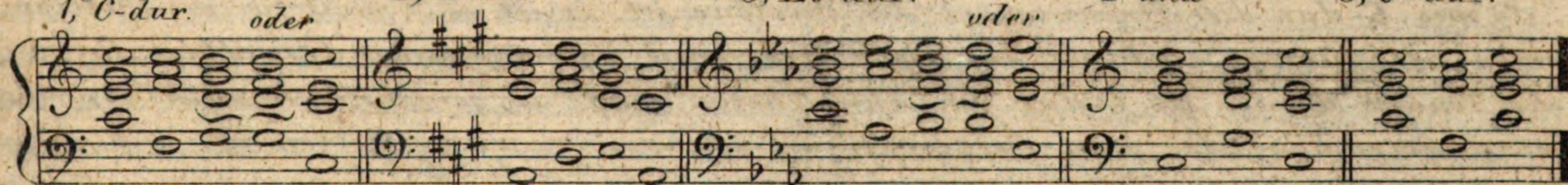
Die erste Stufe einer Tonleiter, als Hauptton dieser Tonart betrachtet, wird gewöhnlich die Tonika genannt. Die folgende 2^{te} Stufe heisst die Sekunde, u.s.f. Die Quinte heisst auch die Dominante; diesen Namen führt sie aber nur in Bezug auf die Tonart. So ist z.B. g die Quinte von c, jedes als einzelner Ton betrachtet; aber von der Tonart C ist g die Dominante, und der harte Dreiklang auf dieser 5^{ten} Stufe der Tonleiter wird der Dominantenakkord genannt. In gleichem Sinne nennt man die Quarte der Tonleiter, (weil sie umgekehrt oder abwärts gerechnet eine Quinte bildet) die Unterdominante, die Terz erhält bisweilen den Namen Mediant, die Sexte, (umgekehrt die Terz,) heisst auch Unterterz.

Der Dreiklang auf der Tonika, (Hauptnote,) heisst der tonische Dreiklang; er ist der die Tonart bestimmende Hauptakkord. Hört man den harten Dreiklang auf C, so erwartet man die Tonart C-dur; vernimmt man den weichen Dreiklang auf A, so hat sich die Tonart A-moll angekündigt.

Mit jedem tonischen Dreiklang steht dessen Dominantenakkord in allernächster Beziehung; er kommt nach jenem am meisten vor, ist aufs engste mit ihm verbunden.

Der nächste Rang nach dem Dominantenakkord gebührt (in der harten Tonart, wovon nur jetzt die Rede ist,) dem harten Dreiklang auf der 4^{ten} Stufe der Tonika, dem Unterdominantenakkord.

Diese drei Akkorde, nämlich 1, der tonische Dreiklang, 2, der Dominantenakkord, 3, der Unterdominantenakkord, jeder mit grosser Terz, sind die drei Hauptharmonieen der harten Tonart; man kann aus ihnen schon ein vollständiges Musikstück bilden. Man sehe folgende Beispiele. 2, A-dur. 3, Es-dur. 4 und 5, C-dur.



Durch den tonischen Dreiklang, in Verbindung mit nur einer der zwei übrigen Hauptharmonieen, wird die Tonart schon festgesetzt; doch ist der Unterdominantenakkord nicht so vollkommen bestimmend als der Dominantenakkord, wie die Letzten der vorstehenden Beispiele, (N^o 4 u. 5,) zeigen. Man suche diese allbekannte, die drei Hauptakkorde der harten Tonart enthaltende Harmonieenfolge, nach diesen 5 Beispielen, auf allen Tönen. Wenn man, wie bei N^o 1-3, alle drei Hauptharmonieen nach einander folgen lässt, so muss der Unterdominantenakkord der Dominantenharmonie vorangehen; umgekehrt ist es dem musikalischen Gehör zuwider, die Septime würde auch nicht gehörig aufgelöst, oder es entstünden Quinten- und Octavenfolgen. Bringt man den tonischen Dreiklang zwischen die beiden übrigen Hauptakkorde, dann kann der Unterdominantenakkord später als die Dominantenharmonie folgen. z. B.



Bringt man die einzelnen Töne, aus welchen diese 3 Hauptharmonieen der harten Tonart zusammengesetzt sind, in die gewöhnliche Reihenfolge, so findet man darinne jederzeit die Tonleiter. Die 3 Hauptakkorde von C-dur enthalten auch die Tonleiter dieser Tonart, man darf nur die einzelnen Töne ordnen. So wie man nun sagt: die 3 Hauptharmonieen einer Durtonart entstehen aus der Tonleiter, -eben so gut lässt sich umgekehrt behaupten: die Tonleiter entspringt aus den Hauptakkorden der Tonart.

B. Die weiche- oder Molltonart.

a, Tonleiter der weichen Tonart.

So wie C-dur die Stammttonart der Durtöne ist, so ist es A-moll für die Molltonarten; alle übrige sind von ihr abgeleitet, sind Versetzungen derselben. Die weiche Tonart A-moll ist C-dur am ähnlichsten, weil sie gewöhnlich auch ohne Versetzungszeichen oder ohne Vorzeichnung geschrieben wird. Stellen wir auf diese Weise die Tonreihe von A an auf, so heisst sie: ^{a, h, c, d, e, f, g, a.}
1 2 3 4 5 6 7 8

Wie bekannt, beruht der Unterschied zwischen dem harten und weichen Dreiklänge auf der Terz, und so ist auch die Durtonart von Moll wesentlich durch dieses Intervall unterschieden; Dur hat die grosse, Moll die kleine Terz von der Tonika. In der harten Tonleiter stehen die Stufen 3 bis 4, in der weichen 2 bis 3 in dem Verhältniss eines halben Tones. Die Folge der drei Töne c, d, e, kündigt schon die harte, a, h, c aber die weiche Tonleiter an. Betrachten wir nun die angeführte Tonreihe von a-a weiter, so finden wir von 5 zu 6 die Entfernung eines halben Tons; nicht aber, wie bei Dur, von 7-8. Das natürliche musikalische Gefühl fordert aber immer, und auch in dieser Tonreihe, von 7-8 einen halben Ton. Der 7^{te} Ton ist hier ebenfalls der Leiteton und verträgt keine grössere Entfernung von der Octave; daher erhöht man diese 7^{te} Stufe, man nimmt gis statt g. Weil es aber für einen Uebelstand gehalten ward, dass dadurch von 5-6 und wieder von 7-8, das Verhältniss eines halben Tons, von 6-7 aber, einer übermässigen Sekunde erscheint: so erhöhte man auch die 6^{te} Stufe,

und es entstand folgende Molltonleiter, deren zweite Hälfte, von 5-8, der Durtonleiter ganz ähnlich ist: $\overset{a}{1}, \overset{b}{2}, \overset{c}{3}, \overset{d}{4}, \overset{e}{5}, \overset{fis}{6}, \overset{gis}{7}, \overset{a}{8}$.

Die beiden Versetzungszeichen, die hierdurch auf 6 und 7 nöthig werden, erklärte man aber für zufällige, die der Tonart A-moll nicht wesentlich zugehörten und beim Absteigen der Tonleiter unnöthig seyen. Demnach erhielten wir von unsern Vorfahren die Molltonleiter in folgender doppelten-Gestalt:

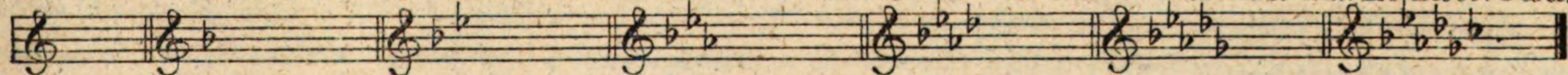


Wie die Molltonleiter abwärts folgt, darnach richtet man gewöhnlich die Vorzeichnung; also hat A-moll, wie C-dur, nichts vorgezeichnet. Diese beiden Stammtonarten sind um eine kleine Terz von einander entfernt, und so hat immer die Molltonart mit dem Durton um eine kleine Terz höher, gleiche Vorzeichnung; ihre Tonleitern (die weiche abwärts betrachtet) sind einander ähnlich, deswegen heissen sie auch Parellel-Tonarten, z.B. E-moll und G-dur, H-moll und D-dur. In demselben Verhältniss, wie bei den Durtonarten die Versetzungszeichen sich mehren, so steigen sie bei den Molltönen, wenn man von A-moll aus 6 Quinten aufwärts und so viel abwärts rechnet. Hier folgen die gewöhnlichen Vorzeichnungen der Molltonarten, mit Angabe ihrer Parelleltöne.

A-moll. C-dur. E-moll. G-dur. H-moll. D-dur. Fis-moll. A-dur. Cis-moll. E-dur. Gis-moll. H-dur.



A-moll. D-moll. F-dur. G-moll. B-dur. C-moll. Es-dur. E-moll. As-dur. B-moll. Des-dur. Fis-moll. Gesd.



Man lasse es sich nicht befremden, wenn man bisweilen die Vorzeichnung anders findet. Es-moll kann eben so gut wie Fis-dur 6 # haben, und als Dis-moll geschrieben seyn; Gis-moll als As-moll, wo 7 b nöthig wären. In älteren Musiksätzen, besonders bei Kirchenstücken, findet man auch die Molltonart mit der Durtonart eine Sekunde tiefer, gleich vorgezeichnet, nämlich D-moll wie C-dur, G-moll wie

F-dur

F-dur. – Es wird nicht schwer seyn, alle Molltonleitern, auf- und abwärts, nach ihrer Stammtonleiter A-moll aufzusuchen, und sich damit bekannt zu machen. Man schreibe nur erst die 8 Noten auf- und abwärts, setze dann die Ziffern unter, u. ordne die Tonleiter mit Hülfe der Versetzungszeichen, so dass aufwärts von 2-3, und von 7-8, absteigend aber von 6-5 und von 3-2 halbe Töne erscheinen.

b, Hauptharmonieen der weichen Tonart.

Die Hauptharmonieen einer Molltonart sind dieselben wie bei der Durtonart, nämlich 1, der tonische Dreiklang, 2, der Dominantenakkord, (der harte Dreiklang oder Hauptseptimenakkord auf der 5^{ten} Stufe der Tonleiter) 3, der Unterdominantenakkord, oder der weiche Dreiklang auf der 4^{ten} Stufe der Tonleiter. Z. B.

N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4. falsch. N^o 5.

Man suche diese Akkordfolge, wie bei N^o 1-3 auf allen Tönen.

Vergleicht man diese einer Tonart eigenthümlichen Hauptakkorde, so findet man zwischen Dur und Moll folgenden Unterschied:

Die Durtonart hat zu ihren Hauptharmonieen nur harte Dreiklänge; jeder ihrer drei wesentlichen Akkorde hat die grosse Terz bei sich.

Bei der Molltonart aber hat nur der Dominantenakkord die grosse Terz, diese ist der Leitton der Tonleiter; der Unterdominantenakkord muss allezeit ein weicher Dreiklang seyn. Dieser Unterschied ist wohl zu merken. Man spiele die Akkordfolgen bei N^o 4, sie sind durchaus gehörwidrig.

Oft giebt man auch die Harmonienfolge der Hauptakkorde in Dur und Moll, wie in den vorstehenden Beispielen N^o 2 u. N^o 5, an, so dass der tonische Dreiklang in seiner zweiten Verwechslung, als Quartsextenakkord, auf den Unterdominanten.

akkord folgt, oder dem Dominantenakkord vorhergeht. Man sehe den dritten Akkord in jenen Beispielen. Durch diese Folge wird die Tonart dem Gehör besonders fest eingeprägt, und häufig enden die Tonstücke mit dieser Formel.

Wir bemerkten bei der harten Tonart, dass sich die Tonleiter auch aus den einzelnen Tönen der Hauptharmonieen zusammensetzen liesse. Sucht man nun auf ähnliche Weise die Molltonleiter aus den drei Hauptakkorden der Molltonart, z. B. A-moll, so bekommt man sie in folgender Gestalt: $\overset{a}{1}, \overset{b}{2}, \overset{c}{3}, \overset{d}{4}, \overset{e}{5}, \overset{f}{6}, \overset{gis}{7}, \overset{a}{8}$. — Sie weicht dadurch von der schon angegebenen allgewöhnlichen Aufstellung ab, dass die Tonleiter A-moll nicht fis haben darf, dagegen das gis als Leitton ihr wesentlich zugehört. — Welche Tonleiter ist nun die richtige?

Die in einer Tonleiter enthaltenen sieben Töne begründen jederzeit die Tonart. So lange in einer Akkordfolge oder Melodie kein anderer Ton vorkommt, erhält sich auch das Gefühl der Tonart; aber jeder der Tonleiter fremde, ihr nicht zugehörende Ton, kündigt schon mehr oder weniger eine andere Tonart an. Vernimmt man z. B. in C-dur den Ton fis, so deutet dieser G-dur an; spielt man c, d, e, f, g, so hat man C-dur, verwandelt man das f in fis, also c, d, e, fis, g, so geht man in G-dur über. (Dieses heisst eine Ausweichung, wovon später gehandelt werden wird.) Es kommen freilich fast in jeder Melodie, oder jedem Tonstück solche fremde Töne vor. Sind sie nur durchgehend, so dass sie den der Melodie unterzuliegenden Akkorden nicht wesentlich angehören, oder als nicht vorhanden betrachtet werden können, so haben sie auf die Veränderung der Tonart noch keinen Einfluss. Als solche durchgehende Töne können nun wohl in der Molltonart die grosse Sexte oder die kleine Septime, also in A-moll fis und g vorkommen. z. B.



Es ist melodischer und sangbarer als: c, f, gis, a, oder a, gis, f, e. Dieser Umstand mag wohl zum Theil zur Aufstellung der Regel Veranlassung gegeben haben: aufwärts
fis

fis, gis, abwärts g, f. Betrachtet man die Molltonleiter als blosse melodische Tonfolge, so mag diese Regel gelten, ob sie schon auch manche Ausnahme leidet. Behandelt man aber jeden Ton der Tonleiter als einen harmonischen, als Bestandtheil eines der Tonart wesentlich zugehörenden Akkordes, so muss die A-moll-Leiter *f* und *gis* haben; denn *fis* u. *g* sind, als harmonische Töne, der Tonart fremd, der harte Dreiklang auf der Unterdominante und die kleine Terz im Dominantenakkord der Molltonart sind entweder gehörmwidrig oder ausweichend. Die Töne *fis* und *g* können freilich in einem Tonstück aus A-moll so oft vorkommen als *f* und *g*; dann sind sie aber, wie gesagt, nur durchgehend, oder man ist in eine andere Tonart übergegangen.

Wenn es nun das musikalische Gefühl unerlässlich fordert, dass der Molltonart nach ihrem tonischen weichen Dreiklang auch der weiche Dreiklang auf der Unterdominante, auf der Oberquinte aber der harte Dreiklang oder Hauptseptimenakkord, als wesentliche oder Hauptharmonieen angehören, und die einzelnen Bestandtheile dieser Akkorde die Tonleiter bilden, so muss A-moll nothwendig *a, h, c, d, e, f, gis, a* heissen, und jede andere Molltonleiter in gleichem Verhältniss stehen.

Es ist nun aber einmal in der Harmonielehre als alte, längst bestandene Regel angenommen, dass man die Stammtoneleiter der Molltonart aufwärts *fis, gis*, abwärts *f, g* angiebt, und so wird es wohl noch ferner bei dieser Gewohnheit bleiben. Wir rathen daher, sich mit beiderlei Weise bekannt zu machen. Die Molltonleiter nämlich 1, als melodische, und 2, als harmonische Tonfolge, wie sie aus den Hauptakkorden der Tonart gebildet wird, aufzusuchen und genau kennen zu lernen. Hier folgt D-moll als Beispiel, nach welchen man die übrigen Tonleitern finden kann.

1, melodische,

2, harmonische Tonleiter.

Hauptakkorde.

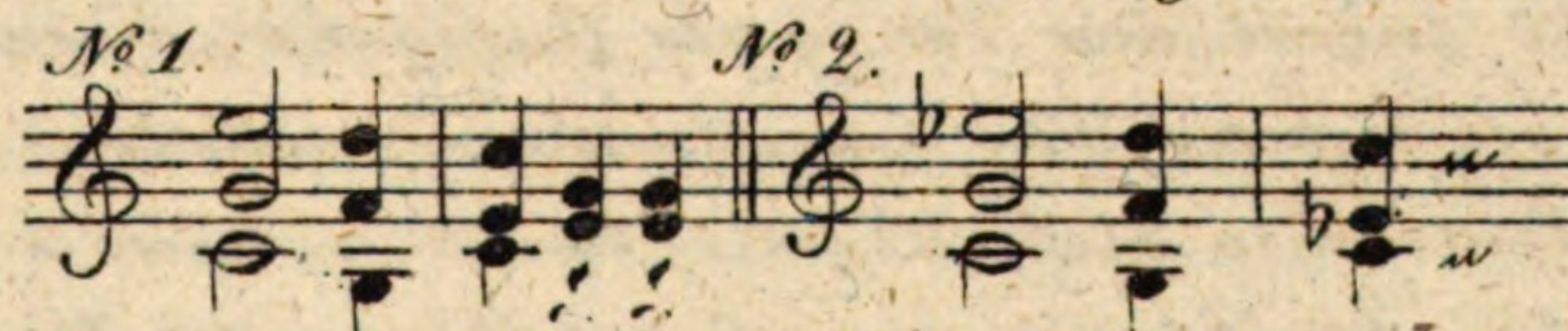


Nimmt man die harmonische Tonleiter als die wirklich richtige an, so ergibt sich hieraus

auch, dass die gewöhnliche Vorzeichnung der Molltonarten sehr unbestimmt ist; denn wenn der siebente Ton ein $\sharp$ erfordert, so gehörte diess auch wesentlich zur Vorzeichnung. A-moll sollte also $\flat$ vorgezeichnet haben. Dadurch entstünde aber die Unbequemlichkeit, dass man oft $\flat$ und $\sharp$ zugleich vorzeichnen müsste; z. B. D-moll bekäme $\flat$ und $\sharp$, G-moll $\flat$, $\sharp$ und $\flat$; daher fügt man das $\sharp$ lieber bei, wo es der 7^{ten} Stufe nöthig ist. Die Vorzeichnung ist kein wesentlicher Gegenstand; oft kommen in einem Tonstücke mehrere Tonarten vor, und doch ist nur die Haupttonart vorgezeichnet. Die Vorzeichnung der Molltonarten ist fast durchgängig so üblich, wie wir sie angegeben haben, nämlich der um eine kleine Terz höher liegenden Durtonart gleich. Findet man Fälle wo es anders ist, so lasse man sich diess nicht irren; die Hauptharmonieen bestimmen die Tonart, nicht die Vorzeichnung, denn letztere kann eben so gut einer Dur- als einer Molltonart eigen seyn.

C. Kennzeichen der Tonart bei Musikstücken.

Untersuchen wir nun noch weiter, wie die Tonart eines Musikstücks sicher zu erkennen sey. — Gewöhnlich fängt ein Musiksatz mit dem Dreiklange seiner Haupttonart an und endet damit; oft findet man es aber auch anders. Die erste harte oder weiche Dreiklangsharmonie kündigt die Tonart an, das Gehör nimmt den ersten Dreiklang als Tonika auf, folgt nun der Dominantenakkord nach, so ist die Tonart festgesetzt. Man vergleiche folgende Beispiele.



Hier wird bei N^o 1. C-dur, bei N^o 2. C-moll angekündigt, und der jedesmalige zweite u. dritte Akkord bestätigen die Tonart. Wenn die erste Harmonie das Gehör noch in Ungewissheit lässt, so giebt die folgende gemeiniglich nähere Auskunft. Oft geht der ersten Harmonie eines Tonstücks ein Ton, oder mehrere, im Auftact voran, oder es erscheinen einzelne Töne, von denen das Gehör noch nicht entscheiden kann, welcher Harmonie sie angehören; der erste Akkord ist vielleicht ein anderer als der tonische Dreiklang. — Dergleichen Ungewissheiten lösen sich immer bald

bald; man vergleiche nur, welcher Dreiklang sich zuerst hören lässt, und welche Harmonie nachfolgt. Einige Beispiele mögen diess deutlich machen, man spiele sie langsam u. prüfend.

The image contains eight musical examples, numbered 1 through 8, arranged in three rows. Each example consists of a grand staff (treble and bass clef) with a key signature and a time signature. The examples illustrate various triads and harmonic progressions:

- Nº 1:** Treble clef, 2/4 time, key of C major. Treble: C4, E4, G4. Bass: C3, E3, G3.
- Nº 2:** Treble clef, 6/8 time, key of C major. Treble: C4, E4, G4. Bass: C3, E3, G3.
- Nº 3:** Treble clef, 3/8 time, key of C major. Treble: C4, E4, G4. Bass: C3, E3, G3.
- Nº 4:** Treble clef, common time, key of B-flat major. Treble: Bb4, Db5, Fb5. Bass: Bb3, Db4, Fb4.
- Nº 5:** Treble clef, 3/4 time, key of C major. Treble: C4, E4, G4. Bass: C3, E3, G3.
- Nº 6:** Treble clef, common time, key of D major. Treble: D4, F#4, A4. Bass: D3, F#3, A3.
- Nº 7:** Treble clef, 3/4 time, key of D major. Treble: D4, F#4, A4. Bass: D3, F#3, A3.
- Nº 8:** Treble clef, common time, key of D major. Treble: D4, F#4, A4. Bass: D3, F#3, A3.

Bei Nº 1. vernimmt das Ohr zuerst den Ton $\bar{g}$ als Auftackt, dieser bestimmt noch nichts. Es folgt sogleich $\bar{c}$. Das $\bar{c}$ als tiefster Ton kann nicht Grundton seyn, denn es führt nicht die Quinte, sondern die Sexte bei sich. Man erkennt sogleich einen Sextenakkord, als erste Verwechslung des harten Dreiklangs vom Grundton c ; die Tonart C-dur kündigt sich an. Die folgenden zwei Töne, $\bar{d}$, wären für sich allein betrachtet unbestimmt, weil man nicht wüsste, ob es der harte oder weiche Dreiklang auf g seyn sollte; nach der vorhergehenden Harmonie aber nimmt ihn das Gehör sicher für den Dominantenakkord von C-dur, ob gleich die Terz fehlt; nun folgt wieder die erste Harmonie, und so ist durch die drei harten Dreiklänge die Tonart C-dur festgesetzt. Der erste Akkord ist der tonische, der zweite die Dominantenharmonie, der dritte wieder die Tonika.

Schlägt man bei N^o 2. die ersten Achtel $\bar{e}$ und $\bar{e}$ an, so wird das Gehör mehr geneigt seyn C-dur zu vermuthen; so wie aber der Bass a angiebt, erscheint A-moll als Tonika, und der mit Anfang des zweiten Tacktes folgende harte Dreiklang c, als Dominantenakkord, bestätigt die Tonart A-moll vollkommen.

N^o 3. beginnt im Bass mit den einzelnen Tönen h, $\bar{d}$, $\bar{g}$, die man sogleich für den harten Dreiklang g erkennt; dann giebt auch die Oberstimme zweimal $\bar{g}$ dazu an, und so deutet bis hierher alles auf G-dur. So wie aber mit dem letzten Achtel des dritten Tacktes das $\bar{f}$ in der Oberstimme erklingt, wird das Gefühl von G-dur wieder zerstört, f ist dieser Tonart fremd; der erste Akkord ist der Dominantenakkord, im fünften Tackt erscheint der tonische Dreiklang: man ist bestimmt in C-dur. Verwandelt man im fünften Tackte das c in es, so hat man C-moll.

Bei N^o 4. hört man zuerst in der Unterstimme wiederholt die einzelnen Töne $\bar{g}$, b. Sie deuten zuvörderst auf G-moll; kommt aber das $\bar{e}s$ in der Oberstimme dazu, so hat man den harten Dreiklang $\bar{E}s$. Der zweite Tackt enthält den Septimenakkord B; der erste Akkord ist also der tonische Dreiklang, der zweite die Dominantenharmonie, — die Tonart $\bar{E}s$ -dur ist nicht mehr zu verkennen.

Der Anfang von N^o 5. scheint G-dur zu seyn; der erste Anschlag im Bass vertilgt dieses Gefühl; der zweite Tackt bestätigt C-dur.

N^o 6. fängt eben so an, die zwei ersten Tackte enthalten den harten Dreiklang g; die ersten zwei Viertel des dritten Tacktes aber wenden sich nach C-dur. Die ersten Akkorde scheinen Dominantenharmonie zu seyn; nun hört man aber zum folgenden Viertel den Hauptseptimenakkord auf d, dieses ist die wirkliche Dominante, man befindet sich völlig in G-dur.

In N^o 7. hat man denselben Anfang, aber gleich der erste Anschlag des Basses erklärt die vorhergegangenen Töne als Bestandtheile des weichen Dreiklangs auf $\bar{F}$; dieser ist der wirkliche tonische Akkord; mit dem dritten Tackte vernimmt man die Dominantenharmonie von E-moll.

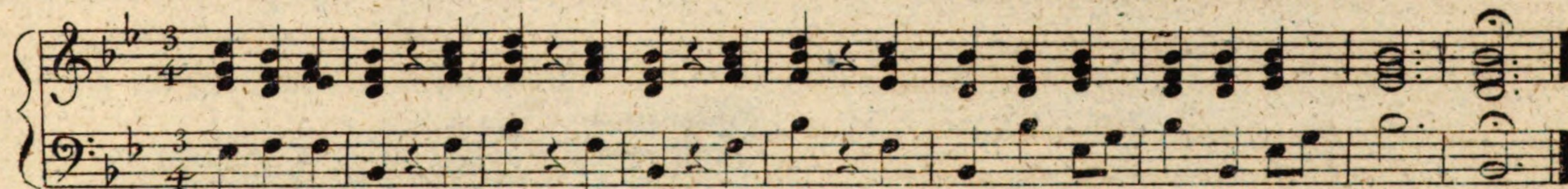
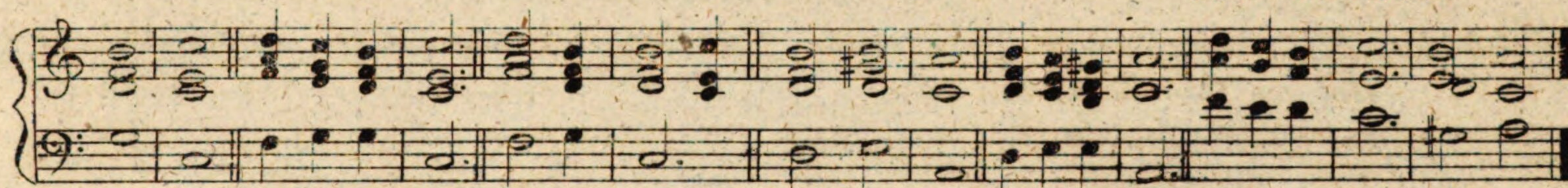
Der Anfang von N^o 8. lässt das Gehör in Ungewissheit, bis mit dem vierten Viertel die Septimenharmonie von diesem A erscheint; der folgende harte Dreiklang d erklärt dieses A bestimmt als Dominante von D-dur.

So zergründere man den Anfang mehrerer Tonstücke, und man wird die Tonart leicht auffinden.

Auf diese und ähnliche Weise wird immer mit dem Anfange eines Musiksatzes die Tonart dem Gehör fest eingeprägt. In der Folge können dann, wie es häufig geschieht, auch andere Tonarten, (Ausweichungen,) vorkommen; diese sind aber oft nur vorübergehend, oder stehen in Beziehung mit der Haupttonart. Diese ist immer vorherrschend, ihre Hauptharmonieen kommen am öftersten vor, das Gehör neigt sich am meisten zu ihr hin, erwartet ihre Rückkehr, wenn sie auf einige Zeit von einer andern Tonart verdrängt ward.

Der Schluss eines Tonstücks bestätigt die Tonart ebenfalls; auch an diesem ist sie meistentheils sogleich zu erkennen. Der vollkommenste und gewöhnlichste Tonschluss geschieht mit dem Septimenakkorde auf der Dominante; denn dieser bestimmt als Dissonanz die Folge des Dreiklangs um eine Quinte tiefer, also den tonischen Dreiklang. Der Dominantenakkord ist gewöhnlich die vorletzte Harmonie, ihm folgt die Tonika. Diese zwei Akkorde nimmt man beim Schlusse am liebsten unverwechselt, so dass der Bass eines jeden auch wirklicher Grundton ist, so wie man auch beim letzten tonischen Dreiklang gern die Octave des Grundtons als Oberstimme nimmt. Um den Schluss noch eindringlicher und fester zu machen, wird der Dominantenakkord, abwechselnd mit dem tonischen Dreiklang, oft mehrmals angegeben, auch verlängert man ihn wohl durch die Unterdominantenharmonie.

Hier einige Beispiele. Bei dem letzten wird man sogleich erkennen, dass der eigentliche Schluss schon mit Anfang des zweiten Tactes geschehen, und dass das folgende nur zu mehrerer Befestigung und Verlängerung desselben zugefügt ist. Uebrigens ist diese in vielerlei Gestalten vorkommende Schlussformel bekannt genug.

unvollkommen.

Diese Bemerkungen werden hoffentlich hinreichend seyn, um den Begriff von Tonart festzustellen. Mehreres, was noch hierher zu gehören scheint, wird später bemerkt werden.

Ende des II. Cursus. 1^{ster} Abtheilung.

Inhaltsverzeichnis.

Inhaltsverzeichnis.

1 ^{ter} Abschnitt. Von den Intervallen.	Pag. 5	4 ^{ter} Abschn. Wiederholung der Akkordenlehre. Pag. 75
2 ^{ter} " " Von den Grundakkorden oder Grundharmonieen.	" 11	5 ^{ter} " " Bezeichnung der Akkorde mit Ziffern.
A. Die Dreiklangsharmonie.	" 12	6 ^{ter} " " Von den Tonarten.
a. Veränderung der Dreiklangsharmonie.	" 14	A. Die harte oder Durtonart.
b. Verwechslung d. Dreiklangsh.	" 19	a. Tonleiter der harten Tonart.
B. Die Septimenharmonie.	" 23	b. Hauptharmonieen der harten Tonart.
a. Veränderung der Hauptseptimenharmonie.	" 24	B. Die weiche oder Molltonart.
b. Verwechslung derselben.	" 25	a. Tonleiter der weichen Tonart.
c. Nebenseptimenharmonieen.	" 28	b. Hauptharmonieen der weichen Tonart.
3 ^{ter} " " Ueber Konsonanzen u. Dissonanzen.	" 32	c. Kennzeichen der Tonart bei Musikstücken.
A. Von der Fortschreitung der Konsonanzen.	" 34	
B. Von der Fortschreit. u. Behandlung der Dissonanzen.	" 40	
I. Der Hauptseptimenakkord.	" 42	
II. Die Nebenseptimenakkorde.	" 47	
III. Vermind. u. übermäss. Akkorde.	" 54	
IV. Vorhalte, Durchgänge u. Wechselnot.	60	

Anmerkung. Die nächstens erfolgende zweite und letzte Abtheilung dieser Harmonielehre, (unter dem besondern Titel: Dritter Cursus des Lehrbuchs für den ersten Unterricht im Klavierspielen) wird vorzüglich handeln: Von den sämmtlichen, einer Tonart angehörigen Grundharmonieen. Vom Fortschreiten der Harmonie in derselben Tonart oder in andere. (Ausweichungen.) Erfindung der Harmoniefolgen. Stimmenführung. Erfindung begleitender Stimmen zu einer Melodie u. s. w.

Werner, Johann Gottlob,

Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre oder
Anweisung richtige Harmoniefolgen und kleine Musik-Sätze zu erfinden für
Anfänger und zum Selbstunterricht
Bd.: 1

Leipzig 1819

4 Mus.th. 1729-1/2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10623001-8